GLUCK-JAHRBUCH

I. Jahrgang

Veröffentlichung der Gluck-Gesellschaft

1913



Christoph Willibald von Gluck

GLUCK-JAHRBUCH

I. Jahrgang 1913

Im Auftrage der

Gluck - Gesellschaft

herausgegeben von

Hermann Abert

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
Berlin, Brüssel, Leipzig, London, New York

Inhalt.

Zum Geleit.

Von Hermann Abert (Halle a. d. S.).

Wer die stattliche Reihe musikalischer Gedenkfeiern, die uns allein die letzten dreizehn Jahre gebracht haben, rein vom Standpunkte des Statistikers aus betrachtet, mag wohl zunächst freudig erstaunt sein über den großen Aufschwung, den das historische Verständnis in unserem Volke in dieser kurzen Spanne Zeit genommen hat. Wir haben nacheinander Mozart, Händel, Schumann, Wagner und Verdi, zum Teil in Veranstaltungen allergrößten Stiles, gefeiert, und schon rüsten sich unsere Bühnen, im nächsten Jahre den 200. Geburtstag Glucks in derselben festlichen Weise zu begehen. Gewiß sind derartige Gedenkfeiern bei Völkern von ruhmreicher musikalischer Vergangenheit als Ausfluß eines gesunden Nationalstolzes durchaus berechtigt; die Frage ist nur die, ob der geistige Gewinn bei all diesen Veranstaltungen auch der aufgewandten Mühe entspricht. Hiermit ist es aber gerade in moderner Zeit recht bedenklich bestellt. Die nervöse Hetzjagd, die der gesteigerte Kampf ums Dasein auf allen Gebieten in Gang gebracht hat, schließt von vornherein auch hier jede geistige Vertiefung und Sammlung aus, der ethische Gesichtspunkt muß nur allzuhäufig dem geschäftlichen weichen, der sich längst darüber im klaren ist, daß die große Masse von heutzutage nur noch entweder auf mühelosen Genuß oder auf Sensation reagiert. Man werfe nur einmal einen Blick in eines dieser Festprogramme: gewöhnlich stehen da längstbekannte Werke des betreffenden Meisters, die dann auch meist in längstbekannter Aufführungsart aufs neue dargeboten werden. Kaum daß einmal ein Dirigent den Versuch macht, dem Meister irgendeine neue

Seite abzugewinnen. Es ist unter diesen Umständen kein Wunder, wenn der Gewinn, der dabei herauskommt, lediglich auf der Seite der strebsamen Mäzene und Dirigenten, der Agenten, Virtuosen, Verleger und Tagesschriftsteller zu suchen ist. Werden wir bei Gluck im nächsten Jahre dasselbe Schauspiel erleben?

Soll eine Gluckfeier zu einem wirklichen Fest werden, das uns über die Trivialität des Alltags erhebt, so kann das nur dadurch geschehen, daß wir Selbsteinkehr bei uns halten und uns klar werden über die Beziehungen, die uns heute noch mit der Ideenwelt des Meisters verknüpfen. Nicht um Gluck handelt es sich in letzter Linie, sondern um uns selbst, um unsere eigene innere Förderung. Liegt doch der Segen aller Historie nicht in der Anhäufung toten Wissensstoffes, sondern in der Fruchtbarmachung der Vergangenheit für Gegenwart und Zukunft.

Folgen wir abermals der Statistik, so hat es allerdings den Anschein, als gehörte Gluck zu den Meistern, die, populär gesprochen, »uns nicht mehr viel zu sagen haben«. Verglichen mit Mozart findet er auf unsren Bühnen nur eine sehr bescheidene Heimstätte, und auch in der landläufigen musikalischen Laiendiskussion wie in der modernen Hausmusik spielt er eine kaum nennenswerte Rolle. Selbst in den Wagnervereinen, die doch bei der engen geistigen Verwandtschaft Wagners mit Gluck allen Grund zur näheren Beschäftigung mit dem alten Meister hätten, ist kaum jemals von ihm die Rede. Es ist überhaupt befremdlich, wie wenig bisher diese Beziehungen zwischen den beiden großen Dramatikern der musikalischen Welt zum Bewußtsein gekommen, geschweige denn für die Kenntnis von der Entwicklung der ganzen Gattung ausgenützt worden sind. Der Grund hierfür liegt einmal in der lange geübten einseitig-beschränkten und darum ungeschichtlichen Beschäftigung mit Wagner, er liegt aber ebenso sicher in der Verschiedenheit, die doch neben allen verwandten Zügen zwischen den beiden Künstlern besteht. Gluck ist vielleicht der größte Aristokrat in der Operngeschichte gewesen. Seine gesamte Geistesrichtung wie die Beschaffenheit seines spezifisch musikalischen Talentes zwangen ihn vom Anfang seiner reformatorischen Tätigkeit an zur Resignation,

was die rein sinnliche Seite seiner Kunst betraf. Der Ernst und die Erhabenheit seiner Grundideen und das Bestreben, sie auf die allereinfachsten Erscheinungsformen zu bringen, beherrschen seine Kunst so vollständig, daß alle rein sinnlich-musikalischen Rücksichten davor zurücktreten müssen. Wagner dagegen war schon von Hause aus der Sohn einer weit demokratischeren Zeit und außerdem nicht umsonst in der Tradition der großen französischen und italienischen Oper aufgewachsen, und so spielt denn das Sinnlich-Elementare, unbeschadet aller dramatischen Prinzipien, bei ihm eine weit größere Rolle als bei Gluck.

Diese resignierte Haltung der Kunst Glucks, ihr scheues Ausweichen vor allem, was irgendwie als Zugeständnis an den Geschmack der Massen gedeutet werden könnte, ist das Haupthindernis für ihre Wirkung auf das moderne Theater-Publikum. Aber gerade deshalb liegt uns die Pflicht ob, dafür zu sorgen, daß diese Kunst bei ihrem Ideenreichtum und ihrem echt volkserzieherischen Charakter nicht in Stumpfheit und ödem Philistersinn untergehe. Gewiß, die breiten Massen werden, so wie wenigstens heute die Dinge liegen, trotz aller Gluckfeste nicht im Sturm für Gluck gewonnen werden können. Wohl aber ist dies möglich bei den gebildeten Schichten des Volkes und bei den Musikern, soweit sie wenigstens den Drang haben, aus der Vergangenheit ihrer Kunst für sich selbst Nutzen zu ziehen. Daß wir in diesem Punkte noch nicht weiter sind, liegt zum großen Teil daran, daß Gluck nach seinen äußeren Lebensschicksalen wie nach dem innersten Wesen seiner Kunst noch viel zu wenig bekannt und erforscht ist.

Diesem Mangel abzuhelfen ist das Hauptziel unserer reorganisierten Gesellschaft, und die Aufklärungsarbeit, die dabei zu tun ist, fällt zum großen Teil dem vorliegenden Jahrbuch zu. An Stoff fehlt es dabei wahrlich nicht.

Schon nach der biographischen Seite hin fällt die Tatsache auf, daß wir über ganze Abschnitte von Glucks Leben noch kaum erheblich über die Darstellungen von Schmid und Marx hinausgekommen sind, mit Ausnahme der Pariser Zeit,

für die von französischer Seite verdienstvolle Spezialarbeiten vorliegen. Dafür liegt aber seine wichtige Jugend- und Entwicklungszeit nach wie vor fast ganz im Dunkeln, von anderen Perioden, wie z. B. der Tätigkeit bei Sammartini und Mingotti, seinem Verhältnis zum Grafen Durazzo, ist unsere Kenntnis mehr oder minder lückenhaft. Vor allem fehlt uns noch einer der Hauptanhaltspunkte für den Biographen, nämlich eine vollständige, kritische Sammlung der Briefe Glucks. Nur in der Chronologie der Werke, die ja direkt oder indirekt auch der Biographie zu statten kommt, sind wir durch den musterhaften thematischen Katalog A. Wotquennes ein beträchtliches Stück vorwärts gekommen. Daß freilich auch hier, unbeschadet der großen Bedeutung des Buches, gelegentlich noch Richtigstellungen nötig sind, beweist z. B. der Fall des »Tigrane«. Manche aufklärende Notiz mag noch in den italienischen Archiven und Bibliotheken verborgen sein.

Unter dieser mangelhaften Bekanntschaft mit Glucks äußerem Lebensweg hat natürlich aber auch unsere Kenntnis vom Wesen seiner Kunst zu leiden. Die in letzter Zeit immer wiederholte Forderung »stilreiner« Aufführungen Gluckscher Werke ist gewiß ein erfreuliches Zeichen des Interesses. Nur erhebt sich dabei die wichtige Frage, ob wir uns denn überhaupt über Glucks Stil derart im klaren sind, daß wir ihn in seiner vollen Reinheit wiederzugeben vermögen. Dahinter aber ist vorderhand doch noch ein großes Fragezeichen zu setzen. An der Entwicklung des Stils eines Künstlers sind seine Umgebung und seine Persönlichkeit zugleich beteiligt. Nach beiden Seiten hin aber ist gerade bei Gluck noch recht viel zu tun übrig. Das Bild, das das Marxsche Werk von dem Künstler Gluck entwirft, ist, so geistvolle Züge es auch noch für den heutigen Leser enthält, längst überholt. Andere kleinere Arbeiten, wie z. B. die von Spitta und Welti, beschränken sich auf einzelne Ausschnitte aus der Kunst Glucks mit Ausnahme des jüngsten Beitrages, des Aufsatzes H. Kretzschmars »Zum Verständnis Glucks« (Jahrbuch Peters 1903), wohl des wertvollsten Stückes der neueren Literatur über Gluck. Denn hier wird erstmals mit voller Klarheit der Satz ausgesprochen,

daß es sich bei der Gluckschen Reform in erster Linie um die textliche und erst in zweiter um die musikalische Seite der damaligen Opernkunst handelt. Man kann diesen Satz sogar noch dahin erweitern, daß das Problem der Kunst Glucks überhaupt nicht allein von der Operngeschichte aus, sondern nur in stetem Zusammenhang mit den allgemeinen geistigen Strömungen des 18. Jahrhunderts erfaßt werden kann, wie sie sich in verwandter Weise auch in den andern Künsten widerspiegeln. Von diesem Standpunkt aus betrachtet gewinnt aber nicht allein die Kunst Glucks, sondern auch die seiner italienischen Zeitgenossen und unmittelbaren Vorgänger, die eine weitverbreitete moderne Ansicht, in völliger Unkenntnis der Werke selbst, so gern als ein anspruchsvolles Nichts abtun möchte, ein ganz anderes Aussehen. Der Neapolitaner Jommelli z. B., der oft mit dem Namen des italienischen Gluck beehrt wurde, war ein Mitglied des Kreises des Kardinals Albani, des Gönners Winckelmanns, und in derselben Atmosphäre sind die Trajetta, di Majo und Genossen und schließlich auch Calsabigi und Algarotti groß geworden. Sie alle sind berührt vom Geiste des sogenannten risorgimento, jener neuen italienischen Renaissance, die nicht nur für Winckelmann, sondern namentlich auch für den idealistischen Klassizismus Schillers und Goethes wichtig geworden ist. Die Erörterungen, die damals gepflegt wurden, sind bis in die Tage Wagners hinein nicht zur Ruhe gekommen. Immer wieder erneuern sich die Versuche zu einer Idealisierung des tragischen Stils. Schiller gelangte dabei zu seinem Chordrama, Gluck zu seinen Musikdramen, Wagner wiederum ersetzt den idealisierenden Chor Schillers durch sein Orchester. Alle drei aber sind mit ihren Gesinnungsgenossen — das wollen wir vor allem auch bei Gluck nicht vergessen — Erscheinungen einer langdauernden Bewegung, deren feinste Zweige in die allerverschiedensten Gebiete hineinreichen. Ein Jahrbuch aber, das den Namen Glucks trägt, hat allen Grund, auch diese Seite in den Kreis seiner Betrachtungen zu ziehen, wenn es auch naturgemäß der Erforschung des Zunächstliegenden, nämlich der Operngeschichte der Gluck-

schen und vorgluckschen Zeit, sein Hauptaugenmerk zuwenden muß.

Dafür, daß auch auf diesem enger begrenzten Gebiet die literarische Seite nicht zu kurz kommen darf, genügt es allein, auf den Namen Calsabigi hinzuweisen. Aber auch bei Dingen, die noch heute in aller Munde sind, wie dem berühmten Gluck-Piccinni-Streit, spielt sie eine entscheidende Rolle. Es wäre überhaupt an der Zeit, daß gerade diese Angelegenheit einmal einer erneuten kritischen Behandlung unterzogen würde. Die landläufige Gegenüberstellung von italienischer und französischer Oper erschöpft den Fall durchaus nicht; zum mindesten wird zu der musikalischen Betrachtung noch die literarische, ästhetisch-philosophische und politische hinzutreten müssen.

Für die Entwicklung von Glucks musikalischem Stil wird man zuerst seine italienischen Vorläufer und Zeitgenossen heranziehen müssen, um so mehr als es gerade bei ihm auffallend lang gedauert hat, bis es ihm gelang, seine eigene musikalische Individualität zu entwickeln. Hier handelt es sich zunächst um seinen Lehrer Sammartini, über dessen Einfluß auf Gluck noch längst keine volle Klarheit besteht, ferner aber um eine ganze Reihe von Opernkomponisten, die zwar aus Rücksicht auf ihr Publikum den letzten Schritt, die Lossagung von der Librettistik Metastasios, nicht wagten, aber doch innerhalb dieses engeren Rahmens eine dramatische Regeneration der Oper anstrebten und großenteils erreichten. An ihrer Spitze steht die überragende Gestalt Hasses, und von ihr aus läuft die Entwicklung über Terradellas, Perez, Majo, Jommelli und Trajetta direkt zu Glucks »Orfeo«, dessen Furien-, pianto- und ombra-Szenen noch deutlich auf diesen Zusammenhang hinweisen. Erst die neuere Zeit hat diesen Meistern wieder zu ihrem historischen Rechte verholfen, die nicht nur rein musikalisch Gluck nicht selten überragen, sondern auch als Dramatiker ihm häufig nahekommen. Sie sind ihm namentlich auch darin verwandt, daß sie nach französischem Vorbild den Chor und die selbständige Instrumentalmusik wieder in ihre Kunst aufnehmen. Gluck

ist freilich hierin weitergegangen als sie alle; zumal von der aulischen Iphigenie an gehören seine Schöpfungen geradezu der französischen Tragédie lyrique an, deren Vorgeschichte somit für die Gluckforschung nicht minder wichtig ist als die Schule Hasses. Was sonst noch in Betracht kommt, der Einfluß Händels, der lokalen Wiener Operntradition und vor allem auch des deutschen Liedes, dessen schlichter volkstümlicher Geist, auch abgesehen von den Klopstockschen Oden, in den Reformopern deutlich sein Wesen treibt, das alles erkennen wir vorerst nur in den gröbsten Umrissen, ebenso die Stellung, die Gluck mit seinen selbständigen Ouvertüren und Balletten und seinen Triosonaten in der Geschichte der Instrumentalmusik zukommt. Alle diese Erörterungen sollen nur dazu dienen, sanguinische Gemüter von dem Wahne zu heilen, als seien wir mit Gluck und dem Wesen seiner Kunst vollständig im reinen. Wie wenig wir überhaupt mit der Kunst unserer Klassiker »fertig« sind, das hat uns erst jüngst der Fall Mozart gezeigt.

Aber die Gluckforschung würde ihre Pflicht nur zur Hälfte erfüllen, wenn sie nicht zugleich die Spuren der Gluckschen Kunst über den Tod des Meisters hinaus verfolgen würde. Die frühere Zeit, z. B. noch Marx, hat sich damit begnügt, Mozart daraufhin zu untersuchen, und ist dabei häufig zu einer recht dilettantenhaften Abschätzung beider Künstler gegeneinander gelangt. Heute wissen wir, daß Mozart wohl einzelnen Anklängen, keineswegs aber dem Geiste nach in die Schule Glucks gehört. Dagegen kennen wir eine französische Schule Glucks, die von Piccinni über Sacchini, Salieri, Vogel, Cherubini u. a. bis Spontini reicht, und deren Glieder das Glucksche Erbe, jedes nach seiner Individualität, weitergebildet haben. Mit Spontini aber stehen wir bekanntlich bereits an der Schwelle der Kunst von Glucks großem Geistesverwandtem Richard Wagner. Allen diesen Meistern sollen die Spalten dieses Jahrbuchs ebenfalls geöffnet sein.

Als offizielles Organ der Gluckgesellschaft dient unser Jahrbuch natürlich in erster Linie deren Zwecken, die als bekannt vorausgesetzt werden dürfen. Selbstverständlich bean-

spruchte es damit nicht etwa ein Monopol innerhalb der Gluckforschung überhaupt. Im Gegenteil, es wird jederzeit Gelegenheit nehmen, an der Klärung jeder auf Gluck bezüglichen Frage, von welcher Seite sie auch immer aufgeworfen werden möge, mitzuarbeiten und vor allem die Arbeit der beiden Denkmälerpublikationen, denen die Herausgabe der Hauptwerke Glucks anvertraut ist, tatkräftig zu unterstützen. Auch zu den in letzter Zeit in erfreulicher Weise zunehmenden, wenn auch nicht immer erfolgreichen Versuchen, aus dem alten Aufführungsschlendrian heraus zu einer reineren Darstellung von Glucks Opern zu gelangen, soll Stellung genommen werden, wozu wohl das Jubiläumsjahr reichlich Anlaß geben wird. Auch bei Gluck spielt, wie bei jedem alten Meister, die Aufführungspraxis eine entscheidende Rolle, wenn auch die Cembalofrage, wenigstens für die Pariser Opern, wegfällt. Dafür stellen sich andere wichtige Fragen ein, vor allem was die Inszenierung und Darstellung im allerweitesten Sinne betrifft. Hier kann allerdings ein Jahrbuch nur vorbereitend und kritisierend eingreifen, die Hauptarbeit muß die lebendige Praxis leisten.

Daß ein Gluckjahrbuch als literarischer Sammelpunkt für alle auf Gluck gerichteten Interessen seine Berechtigung hat, dürfte angesichts der ganzen Lage der Dinge niemand bezweifeln. Ob es sein Ziel, allen Verehrern der Kunst Glucks ein unentbehrlicher Berater zu werden, auch wirklich erreicht, hängt von dem Interesse ab, das diese selbst ihm entgegenbringen werden. Wir möchten daher die Bitte aussprechen, alle Arbeiten über Gluck und seine Kunst, die aus selbständiger Forschung hervorgegangen sind, unserem Jahrbuch anzuvertrauen, und zwar, mit Rücksicht auf die Mitglieder der Gluckgesellschaft, zunächst in französischer oder deutscher Sprache. Bei einem solchen tatkräftigen Zusammenarbeiten werden auch am ehesten die Mängel verschwinden, die unserem Jahrbuch, gleich allen jungen Publikationen, in seinen ersten Jahrgängen anhaften werden.

Les premiers opéras de Gluck.

D'après un manuscrit du Conservatoire de Paris.

Par Julien Tiersot (Paris).

Gluck a débuté dans la carrière de compositeur dramatique en écrivant dix opéras italiens (deux pour fragments seulement), lesquels furent représentés dans l'espace de trois ans et cinq semaines (du 26 décembre 1741 au 31 janvier 1745) dans quelques villes de l'Italie du nord: Milan, Venise, Turin, Crema. Ces œuvres sont, dans l'ordre successif de leurs premières représentations: *Artaserse*, *Demetrio* (désigné par quelques biographes sous le titre de *Cléonice*), *Demofoonte*, *Tigrane*, *Arsace*, *Sofonisba* (appelée parfois *Siface*), la *Finta Schiava*, *Ipermestra*, *Poro* (l'*Alessandro nelle Indie* de Métastase) et *Ippolito* (ou *Fedra*). Sauf pour une seule, *Ipermestra*, conservée au British Museum, toutes les partitions en ont disparu.

Est-ce à dire qu'il ne reste rien de toute cette musique, et devons-nous la considérer comme irrémédiablement détruite? La perte serait regrettable pour l'histoire de l'art et pour la connaissance de l'œuvre intégral de l'auteur d'*Orphée* et des *Iphigénies*, car c'est uniquement par ces monuments de son activité commençante que peuvent nous être révélées les premières manifestations de son génie.

Par bonheur, à défaut des œuvres complètes (la seule dont la partition ait été conservée n'étant que la huitième de la série), des fragments, épars dans diverses collections, ont permis de reconstituer une grande partie de cette production inaugurale.

Il convient de dire sans plus attendre qu'il y a peu de temps que cette reconstitution a été tentée, et de signaler la part prépondérante qu'y a eue M. Alfred Wotquenne, le distingué préfet des études et bibliothécaire du Conservatoire

de Bruxelles, auteur du *Catalogue thématique des œuvres de Chr. W. v. Gluck* imprimé en 1904 (Breitkopf et Härtel). C'est par ce livre qu'on a appris que des parties, parfois très importantes, de ces ouvrages réputés perdus pouvaient être retrouvés parmi des manuscrits répandus à travers l'Europe, et dont le principal est au Conservatoire de Paris. Grâce à la comparaison de ces morceaux de musique avec les *libretti* (généralement connus), la place de chacun a pu être désignée: le résultat a été si heureux qu'en rassemblant ces fragments il a été possible le reconstituer, notamment la totalité d'un opéra, le troisième, *Demofoonte*, ainsi que d'importantes parties de *Sofonisba*, la *Finta Schiava*, *Ipermestra* et *Ippolito*, enfin de retrouver deux opéras précédemment ignorés des biographes, *Tigrane* et *Arsace*, ceux-ci ayant été identifiés, postérieurement à la première édition du livre de M. Wotquenne, par un écrivain romain, M. F. Piovano.

Le manuscrit musical qui a fourni la part contributive la plus importante à cette reconstitution était resté complètement ignoré avant que M. Wotquenne fût venu l'étudier à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, et que j'en eûsse moi-même tiré parti pour la première étude que, en attendant un ouvrage plus développé, j'ai consacrée à Gluck dans la collection des »Maîtres de la Musique«. Il convient donc de traîter cet *Unicum* avec les mêmes égards et les mêmes respects que les manuscrits les plus rares; et en effet, pour être moins ancien que les manuscrits du moyen-âge, il n'a ni moins d'importance ni moins de valeur.

Le *Gluck-Jahrbuch* était tout désigné pour en accueiller, dès sa première année, la description.

C'est un recueil factice, composé d'une grande quantité d'airs détachés, manifestement copiés à des époques contemporaires des œuvres dont ils sont extraits, et qui semblent avoir été réunis en volumes postérieurement. Ils sont écrits sur papier du format oblong, dit à l'italienne, mesurant en moyeme 23 sur 30 centimètres. L'ensemble forme aujourd'hui cinq volumes reliés, portant respectivement, sur les dos, au dessous du titre

général: GLUCK, *Airs*, *Scènes*, *Duos italiens* (ces deux derniers mots supprimés à partir du 4. volume), les lettres A, B, C, D, E, qui indiquent l'ordre, et, sur les titres intérieurs, les cotes (nos d'inscription au registre d'entrée) 1749, 1750, 1751, 12057 et 10043. Ces chiffres nous indiquent, disons-le sans plus attendre, que les deux derniers volumes ont été constitués postérieurement aux trois premiers; lescotes de ceux-ci témoignent au contraire qu'ils avaient été compris dans la première numérotation des livres de la Bibliothèque, établie vers 1830 à 1840. La reliure, telle qu'on pouvait la voir il y a quelques années, datait aussi de ce temps là: elle a été remplacée il y a quelques années (étant fatiguée) par un cartonnage d'aspect analogue; seul le volume E, le moins usagé, a conservé l'apparence qu'avait l'ensemble antérieurement. Au reste, aucun de ces signes extérieurs ne peut nous renseigner sur l'origine de la collection.

Il est évident en effet qu'avant l'époque, relativement récente, de cette division en volumes, les cahiers dont est formé le recueil étaient restés dans quelque coin, enfermés dans un carton ou ficelés en une liasse, jusqu'au moment où une réorganisation de la Bibliothèque, vers la fin de la direction de Cherubini, les fit admettre aux honneurs de la reliure. D'autre part il apparaît, à certaines dispositions que nous expliquerons plus tard, que cette reliure, tout en en divisant l'ensemble en plusieurs volumes, les a maintenus dans l'ordre suivant lequel ils avaient dû être superposés dès leur entrée à la Bibliothèque, et probablement depuis l'époque même où ils ont été copiés. Quoi qu'il en soit, nous pouvons tenir pour certain qu'ils appartiennent au Conservatoire depuis sa fondation (1795), ou tout au moins depuis les premières années de son existence.

L'on sait quelle est la double provenance du premier fonds par lequel fut constituée la Bibliothèque du Conservatoire de Paris: d'une part les confiscations, par les lois révolutionnaires, des biens des émigrés et du domaine de la couronne; d'autre part les acquisitions faites à l'étranger par les soins des armées françaises qui, dans leurs campagnes en Allemagne

et en Italie, étaient souvent accompagnées de missionnaires pacifiques chargés d'acheter et de rapporter en France les productions les plus diverses des pays envahis, — et dans le nombre la musique n'avait pas été oubliée. C'est certainement de l'une de ces deux sources que provient la collection des airs de Gluck, soit que ces airs aient été trouvés parmi les papiers laissés en France par quelque noble émigré, soit, ce qui est plus vraisemblable, qu'ils soient venus à Paris dans les fourgons de l'armée de Bonaparte ou de celle de Moreau.

Quoi qu'il en soit de cette origine, l'homogénéité de la collection (au moins dans ses premiers volumes) est une preuve certaine qu'elle est, dans son ensemble, d'une provenance unique. Et d'abord il faut noter ceci. Les airs sont désignés chacun par un titre qui comporte habituellement les premières paroles et le nom de l'auteur, orthographié de façons diverses; quelques-uns mentionnent en outre le nom de l'interprète, parfois même une date de première représentation; mais aucun ne reproduit le titre de l'opéra. L'on pourrait donc s'attendre à trouver un désordre absolu dans la suite des cahiers, et il en eût été certainement ainsi si le relieur, ou même le bibliothécaire de 1840, se fût efforcé de les mettre en ordre, tout élément lui faisant défaut pour un classement méthodique, quel qu'il fût. Or, sans que nous puissions dire que ce classement est parfait, nous pouvons constater cependant que la plupart des morceaux sont groupés œuvre par œuvre. C'est ainsi que les cinq premiers morceaux du volume A ont été reconnus pour appartenir tous les cinq à *Arsace*; les n°s 10 à 23 (avec la seule lacune du n° 22) à *Tigrane*; que les airs dont se compose la partition de *Demofoonte* occupent tout le volume B, à partir du N° 2, et les neuf premiers N^{os} du vol. C, etc. Il apparaît donc que le musicien inconnu qui a constitué la collection ne l'a pas rangée au hasard; qu'il était contemporain des œuvres qu'il a pu ainsi sauver (car ces œuvres ont été trop vite oubliées pour qu'on eût pu longtemps après en retrouver l'ordre et le groupement); qu'enfin les premiers bibliothécaires du Conservatoire qui en reçurent le dépot, s'ils ne se hâtèrent pas beaucoup pour en tirer

parti, eurent du moins la prudence de le conserver dans l'état où il leur fut confié, et qui était certainement le meilleur.

* * *

Voyons donc maintenant de quoi se compose l'ensemble de la collection.

Chacun des cinq volumes commence par une table écrite sur la feuille de garde; ou y peut reconnaître les écritures de trois bibliothécaires et employés successifs: Leroi, Octave Fouque, et l'auteur même de la présente étude. Le premier, par les soins de qui les volumes ont été constitués et reliés, s'est borné à inscrire les titres généraux et les cotes; le second (qui fut sous-bibliothécaire 1876 à 1883) a formé des tables en reproduisant les premières paroles de chaque morceau; quant à moi, j'ai ajouté à la suite de ces indications (les seules, je le répète, que fournissent les manuscrits) les titres des opéras, lorsque ceux-ci eurent été identifiés par MM. Wotquenne et Piovano.

Le volume A contient trente-et-un airs. Nous en reproduirons exactement les titres tels qu'ils ont été inscrits anciennement sur chaque morceau, ainsi, quand il y aura lieu, que les indications supplémentaires (noms d'interprètes et dates), respectant surtout l'orthographe, toujours incertaine, suivant laquelle on écrivait le nom de l'auteur à des époques où celui-ci était encore peu célèbre; nous ajouterons ensuite entre parenthèses, d'après les renseignements postérieurs, les titres des opéras auxquels appartient chaque morceau, ainsi que les premiers vers lorsqu'ils n'auront pas été reportés sur les titres du manuscrit ou l'auront été inexactement.

No. 1, p. 1. — *Benchè copra al sole il volto*, Aria del Sigr. CLUCH (air final de la 8me scène du 1er acte d'*Arsace*).

No. 2, p. 13. — *Se fido l'adorai*, Aria del Sigr. CLUCH (2e scène d'*Arsace*).

No. 3, p. 25. — Recitativo: *Non che non a la sorte piu sventure per me*, con l'Aria: *Fra il rimorso e fra l'affanno*, del Sigr. CLUCH (La dernière indication est une erreur du

copiste: les premières paroles de l'air sont: *Si vedrò quell' alma ingrata*. C'est l'air final du premier acte d'*Arsace*).

No. 4, p. 41. — *Si cadrà con grave scempio*, Aria del Sigr. CLUCH (4e scène d'*Arsace*).

No. 5, p. 63. — *Perfido, traditore*, Aria del Sigr. CLUCH (10me scène d'*Arsace*).

No. 6, p. 79. — Del Sigr. GLUCK (*Guarda pria se in questa fronde*, de l'*Innocenza giustificata*).

No. 7, p. 101. — 1744, Atto secondo, Aria Pma. — S. Gio. Smo, L'Autunno. Del Sigr. GLUCK (*Pria di lasciar la sponda*, d'*Ipermestra*).

No. 7 bis, p. 109. — Del Sigr. GLUCK (*Che farò senza Euridice*, d'*Orfeo*).

No. 8, p. 117. — Aria C. Solo. — Con Traversiere Obligato. — Del Sigr. CRISTOFORO GLUCK (*Che legge spietata*, de *Catone*).

No. 9, p. 129. — Aria C. Solo. — Con Traversiere Obligato. — Del Sigr. CRISTOFORO GLUCK. (*Per tutto il timore*, d'*Ezio*).

No. 10[1]), p. 141. — Siga. Giudita Fabiani — Nel Teatro di Crema — del Sig. CHRISTOFORO GLUCK (Les premières paroles sont: *Vezzi lusinghe e sguardi*, et l'air appartient à *Tigrane*, acte I, scène 9; il a été introduit plus tard dans la *Caduta dei giganti*).

No. 11, p. 149. — Aria Canto solo con sinfonia del Sigr. XFORO GLUCK. — Sigr. Salembeni (*Rasserena il mesto ciglio*, acte III, scène 11 de *Tigrane*, paroles employées postérieurement dans *Artamène*, mais avec une autre musique).

No. 12, p. 157. — Il Sigr. Felice Salimbeni — Del CRISTOFORO CLUCH. — In Crema, 1743 (*Si ben miò morrò se il vuoi*, acte I, scène 12 de *Tigrane*).

No. 13, p. 165. — Siga. Giuditta Fabiani — nel Teatro di Crema, 1743. — Del Sigr. CRISTOFORO GLUCK (*Troppo ad*

1) Les Nos. 10 à 23 comprennent les airs de *Tigrane*, l'opéra de Gluck représenté à Crema au printemps de 1743. Les titres du manuscrit donnent, pour la plupart, le nom de l'interprète, celui de l'auteur, et, le plus souvent, celui de la ville et la date; mais ils ne reproduisent même pas les premières paroles, que nous avous dû aller chercher dans l'intérieur des cahiers.

un alma e caro, acte I, scène 1 de *Tigrane*; reproduit dans la *Finta Schiava*).

No. 14, p. 173. — Il Sigr. Giuseppe Galieni. — Del CRISTOFORO CLUCH. — In Crema, 1743 (*Care pupille amate*, acte II, scène 15 de *Tigrane*).

No. 15, p. 181. — Aria Canto solo con sinfonia del Sigr. CRISTOFORO GLUCK. — Siga. Schieri (Aschieri) (*Priva del caro bene*, probablement acte II, scènes 13 à 15 de *Tigrane*, page déchirée du libretto).

No. 16, p. 193. — Sigr. Giuseppe Gallieni, nel Teatro di Crema, 1743. Del Sigr. XFORO GLUCH (*Se spunta amica stella*, acte I, scène 10 de *Tigrane*).

No. 17, p. 201. — Sigra. Giuditta Fabiani, nel Teatro di Crema. Del Sigr. CRISTOFORO CLUCH (Double de l'air *Vezzi lusinghe e sguardi*, déjà copié sous le No. 10).

No. 18, p. 209. — Il Sigr. Giuseppe Gallieni. — Del Sigr. CRISTOFORO CLUCH, in Crema, 1743 (*Se in grembo a lieta aurora*, acte II, scène 7 de *Tigrane*).

No. 19, p. 217. — Aria Canto solo con Sinfonia del Sigr. XFORO GLUCK. — Sigr. Salimbeni (*Parto da te mio bene*, acte II, scène 11 de *Tigrane*).

No. 20, p. 225. — Duetto con Sinfonia del Sigr. CRISTOFORO CLUCK (*Lungi da te ben mio*, acte II, scène 18 de *Tigrane*).

No. 21, p. 245. — Aria Canto solo con Sinfonia del Sigr. XFORO GLUCK (*Presso l'onda d'Acheronte*[1]), acte III, scène 12 de *Tigrane*).

Nr. 22, p. 257. — Aria con sinfonia. — Del Sigr. CRISTOFORO CLUH (*Se mai senti spirarti sul volto*, de la *Clemenza di Tito*).

No. 23, p. 273. — Aria Canto solo con Sinfonia del Sigr. CRISTOFORO GLUCK (*Nero turbo il Cielo imbruna*, acte I, scène 13 de *Tigrane*).

---

[1]) Cet air, composé pour le quatrième opéra de Gluck, ouvrage destiné à une petite ville de province, contient le premier jet de l'invocation d'*Armide*: »Venez, venez, haine infernale,« que l'auteur écrivit trente quatre ans plus tard pour Paris, utilisant les matériaux de sa eunesse.

No. 24[1]), p. 285. — Aria (*Padre rammenta*; origine inconnue).

No. 25, p. 293. — Aria (*Parto ma un giorno amore*, d'*Ippolito*).

No. 26, p. 301. — Aria (*Varca il mar superba nave*, d'*Ippolito*).

No. 27, p. 313. — Aria (*Sparge al mare*; origine inconnue).

No. 28, p. 325. — Aria (*Se tu vedessi comevegg'io*, d'*Ippolito*).

No. 29, p. 333. — Aria (*Dirai al idol mio*, d'*Ippolito*).

No. 30, p. 341. — Aria (*Chi noto mi fa*, d'*Ippolito*).

No. 31, p. 353. — Aria Tenore solo con Sinfonia — del Sigr. CRISTOFORO GLUCK (*Ah gia parmi che d'armi ribomba*, d'*Ippolito*).

Le volume B contient vingt airs et une marche instrumentale; le premier air appartient à *Sofonisba*, tous les autres, nous l'avons déjà dit, à *Demofoonte*. Cette observation étant faite une fois pour toutes, nous ne répéterons pas titre de ce dernier opéra.

No. 1, p. 1. — Aria. — Del Sigr. CLUCH (*La sul margine del Lete*, de *Sofonisba*[2])).

No. 2, p. 10. — *Felice Età del Oro*. — Aria del Sigr. CLOCH (*Demofoonte*).

No. 3, p. 31. — Recitativo del Sigr. CHRISTOFORO GLUCH. — Scena 12, *Dircea e Timante* (*Sposo! — Consorte!*), et, p. 37: Duetto, Sigra. Stabili, Sigr. Carestini (*La destra ti chiedo*).

No. 4, p. 51. — *Par maggior ogni diletto* — Coro — del Sigr. CLOCH (chœur final de *Demofoonte*).

No. 5, p. 55. — *Non dura una sventura* — Aria — del Sigr. CLOCH.

No. 6, p. 75. — *Che mai risponderti* — Aria — del Sigr. CLOCH.

---

[1]) Les airs 24—30, qui proviennent pour la plupart d'*Ippolito*, ne portent, dans le manuscrit, pas d'autre titre qu'*Aria*, sans nom d'auteur.

[2]) Première forme d'un air plusieurs fois remani par Gluck et devenu en dernier lieu le duo d'*Armide*: »*Esprits de haine et de rage*«.

No. 7, p. 87. — *Ah che ne mal verace ne vero ben si dà — Prendono qualita* — Aria — Del Sigr. CLOCH.

No. 8, p. 99. — *Non odi consiglio* — Aria — del Sigr. CLOCH.

No. 9, p. 107. — *Misero pargoletto* — Aria — del Sigr. CLOCH.

No. 10, p. 119. — *Nel tuo dono io veggo* — Aria — del Sigr. CLOCH.

No. 11, p. 139. — *Odo il suono* — Aria — del Sigr. CLOCH.

No. 12, p. 159. — *Nò non chiedo amate stelle* — Aria del Sigr. CLOCH.

No. 13, p. 183. — Sigra. Stabili — Aria — del Sigr. GLUCK (*Se tutti i mali miei*).

No. 14, p. 203. — Recitativo del Sigr. GLUCK — Scena 4ta, Timante solo (*Misero me*).

No. 15, p. 211. — *Gemo in un punto e fremo* — Aria — del Sigr. CLOCH.

[Sans numéro], p. 240. — *Marchia* (marche instrumentale).

No. 16, p. 243. — *Padre perdona* — Aria — del Sigr. CLOCH.

No. 17, p. 263. — *Il suo leggiadro viso* — Aria — del Sigr. CLOCH.

Nr. 18, p. 275. — *Non curo l'affetto* — Aria — del Sigr. CLOCH.

No. 19, p. 299. — *Vuoi ch'io m'uccida* — Aria — del Sigr. CLOCH (le vers inscrit sur le titre est le second de la strophe chantée qui commence: *T'intendo, ingrata*).

No. 20, p. 307. — Aria — Del Sigr. GLUCH. — Sigr. Carestini (*Sperai vicino il lido*).

Le volume C contient 27 airs, dont les neuf premiers continuent et épuisent la série de *Demofoonte*. *Sofonisba* tient une place importante dans la seconde partie du volume (Nos. 12 à 22). Nous ne répéterons pas la suite de ces titres.

No. 1, p. 1. — *Per lei fra l'armi* — Aria — del Sigr. CLUCH (*Demofoonte*).

No. 2, p. 21. — *In te spero sposo amato* — Aria — del Sigr. CLOCH.

No. 3, p. 33. — Aria — Del Sigr. CLUCH (*Non è ver che l'ira insegni*).

No. 4, p. 41. — *O più tremar non voglio* — Aria — del Sigr. CLOCH.

No. 5, p. 65. — *E socorso d'incognita mano* — Aria — del Sigr. CLOCH.

No. 6, p. 81. — *Perfidi . . . la Morte* — Aria — del Sigr. CLOCH.

No. 7, p. 93. — *Tu sai chi son* — Aria — del Sigr. CLOCH.

No. 8, p. 109. — *Se tronca un ramo un fiore* — Aria — del Sigr. CLOCH.

No. 9, p. 125. — *Prudente mi chiedi* — Aria — del Sigr. CLOCH.

No. 10, p. 141. — *Tema quel' alma* — Aria — del Sig. CLUCH (d'*Arsace*).

No. 11, p. 163. — del Sigr. GLUCK (*Dunque vieni la morte*, d'*Alceste*).

No. 12, p. 171. — Aria — Del Sigr. CLUCH (*Non vi piacque, ingiusti Dei*, de *Sofonisba*).

No. 13, p. 183. — Sigr. Carestini — Aria — del Sigr. CRISTOFORO CLUCH (*Se in campo armato*).

No. 14, p. 191. — Aria — del Sigr. CLUCH (*Se tanto piace*).

No. 15, p. 199. — Aria (*E maggiore d'ogn'altro dolore*, air de *Sofonisba*, replacé dans *Artamène*).

No. 16, p. 207. — Sigr. Carestini. — Aria — del Sigr. CLUCH (*Nobil onda*).

No. 17, p. 219. — Aria — del Sigr. CLUCH (*Cara d'agli occhi tuoi*).

No. 18, p. 227. — Sigr. Carestini. — Aria — del Sigr. GLUCK (*M'opprime, m'affanna*).

No. 19, p. 235. — Duetto — del Sigr. CLUCH (*Se fedel cor mio tu sei*).

No. 20, p. 247. — Sigra. Aschieri. — Aria — del Sigr. CLUCH (*Tremo fra dubbi miei*).

No. 21, p. 259. — Aria — del Sigr. CLUCH (*O frangi i lacci miei*).

No. 22, p. 267. — del Sigr. CLUCH (Récitatif: *Si perdono ò Siface*, précédant le duetto No. 19).

No. 23, p. 289. — S. Gio. Cm̄o l'Autunno — del Sigr. CRISTOFORO GLUCK (*Gonfio tu vedi il fiume*, d'*Ipermestra*).

No. 24, p. 297. — *Quando ruina con le sue spume* — Aria — del Sigr. CLUCH (d'*Arsace*).

No. 25, p. 309. — *Colomba inamorata* — Aria — del Sigr. CLUCH (d'*Arsace*).

No. 26, p. 325. — Aria Canto solo — con sinfonia — del Sigr. CRISTOFORO GLUCK — Sigr. Salimbeni (*Parto da te mio bene*, de *Tigrane*).

No. 27, p. 333. — del Sig. GLUCK (*Vorrei spiegar l'affanno*, de *Semiramide riconosciuta*).

Le volume D, constitué postérieurement, ainsi que l'indique sa cote d'inscription (No. d'entrée; 12057, les volumes A, B, C correspondant aux No. 1749, 1750, 1751) contient un mélange d'airs des premiers opéras de Gluck et de ceux de la dernière partie de sa carrière italienne, au nombre de douze (non numerotés à la table ni dans le recueil). En voici la liste, établie de la même manière que pour les volumes précédents.

P. 1. — In S. Gio Grisostomo — Aria — *Abbiam penato e ver* — del Sigr. CLUCH (d'*Ipermestra*).

P. 9. — In S. Angelo nella Ascensa — Aria — *Ch'io mai vi possa* — Del Sigr. CRISTOFORO GLUCH (de la *Finta Schiava*).

P. 17. — Nell' Orfeo Napoli S. Carlo 1774 — *Se quel dolor che sento* — Aria con cavatina — del Cav. CRISTOFORO GLUCK (Nous discuterons tout à l'heure l'attribution de cette composition, qui n'appartient pas à l'*Orfeo* de Gluck).

P. 41. — *Alceste* — di GLUCK — *Misero! E che*, etc.

P. 66. — Nel *Alceste* — GLUCK — *No, crudel; non*, etc.

P. 87. — *Parto mâ tu ben mio* — Aria con Violini e Violetta — del Sigr. GLUCK (de la *Clemenza di Tito*).

P. 99. — *Se mai senti spirarti sul volto*, etc. — Aria — del Sigr. CRISTOFORO GLUK (de la *Clemenza di Tito*).

P. 135. — San Gio. Gio^{mo} L'Aut^{no} 1744 — Aria — *Solo effetto* — del Sigr. CRISTOFARO . . . (d'*Ipermestra*).

P. 143. — 1744. In S. Angelo nella Ascensa — Aria — *Troppo ad un alma è caro* — del Sigr. CRISTOFARO GLUCK (de la *Finta Schiava*).

P. 152. — Nell' *Alceste* — Scena — del Sigr. CRISTOFARO GLUCK — Scene: *Adorata* (*consorte*).

P. 239. — *Orfeo ed Euridice* — *Chiamo il mio ben così*, etc. — Cavatine e Rec^{vo} — del Sigr. CRISTOFARO GLUCK.

P. 275. — Scene: *Orfeo della tua pena* — Rec^{vo} e Aria: *Gli sguardi trattieni* — del Sigr. CRISTOFANO CLUCK.

L'Aria con cavatina . . . nell' Orfeo (*Napoli*, *San Carlo*, 1774) qui remplit les pages 17 à 40 de ce recueil est, nous l'avons dit, étranger à la partition d'*Orphée* de Gluck. Ce morceau se compose d'un récitatif obligé et d'un chant mesuré, à *six-huit*, en mouvement *Largo*. Les paroles indiquent qu'il doit être chanté par Orphée à son entrée dans les Champs-Elysées. La ritournelle et l'accompagnement du récitatif contiennent une partie de harpe, pour les deux mains, procédant presque constamment par suite de tierces ou de sixtes, et d'un style absolument différent de celui dans lequel Gluck a traîté la harpe dans *Orfeo* et dans *Paride ed Elena*. Le sentiment de la musique n'est point mauvais: il a quelque chose d'épuré, où l'on reconnaît l'influence de l'esprit de Gluck, et qui semble acquis à son contact; mais la forme est si différente de celles qui sont familières à l'auteur d'*Armide* qu'il est véritablement impossible de lui attribuer cette conception. La *cavatina* finale, page d'un style agréable, fleure un parfum d'italianisme tel que Gluck, même dans ses premiers opéras, n'est jamais parvenu à s'en imprégner au même degré. Considérons d'autre part que cette *Aria con cavatina* fut, le titre l'indique, chantée aux représentations d'*Orfeo* données à Naples en 1774. Mais l'œuvre de Gluck avait été fort peu respectée lors de cette exhibition, où elle

avait subi l'outrage des mélanges les plus hétérogènes. Déjà, à Londres, quelques années auparavant, on avait donné une prétendue représentation du chef d'œuvre, dans laquelle la musique de Gluck alternait avec des »airs nouveaux« de Jean-Christian Bach (au nombre de sept), deux de Guglielmi et un du castrat Guadagni. C'est par un arrangement de même sorte que le public napolitain avait fait connaissance avec l'œuvre italienne du maître allemand. Il y a donc tout lieu de penser que l'air recueilli sous son nom dans notre recueil est un de ces airs ajoutés, que le copiste aura cru provenir de l'auteur principal. Nous sommes ainsi d'accord avec M. Wotquenne (qui ne l'a pas inscrit dans son catalogue) pour l'éliminer du nombre des œuvres de Gluck. Cet air est d'ailleurs, dans l'ensemble des cinq volumes qui nous font connaître tant de pages inconnues du maître, le seul qui ne soit pas authentique.

Le volume E, constitué, comme D, postérieurement aux trois premiers, ne contient que des fragments de deux opéras français de Gluck: *Alceste* et *Armide*. Nous nous bornons à en signaler l'existence et l'écartons de l'ensemble de cet examen, auquel il est étranger.

En résumé, le recueil manuscrit de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris nous fait connaître les fragments suivants, presque tous inédits et connus par ce seul exemplaire, des premiers opéras de Gluck:

Demofoonte: la totalité de la partition (sauf l'ouverture), savoir: 25 airs, un récitatif obligé, un duetto, le chœur final et une marche instrumentale, l'ensemble classé sans interruption du No. 2 du volume B au No. 9 du volume C.

Tigrane: 12 airs dans le vol. A, (Nos. 10 à 21 et 23), l'un copié deux fois (sous les Nos. 10 et 17); un autre double dans le volume C (No. 26, figurant déjà dans A, No. 19).

Arsace: 5 airs vol. A (Nos. 1 à 5), 3 vol. C (Nos. 10, 24, 25).

Sofonisba: 1 air vol. B (No. 1), 11 vol. C (Nos. 12 à 22).

La Finta Schiava: 2 airs vol D (pp. 9 et 143).

Ipermestra: 1 air vol. A (No. 7), 1 vol. C (No. 23) et 1 vol. D (p. 1).

Ippolito: 6 airs vol. A (Nos. 25, 26, 28 à 31; peut-être les Nos. 24 et 27, groupés avec ceux-ci, mais dont l'attribution est incertaine, provenaient-ils de la même œuvre).

Ajoutons à ces morceaux, tirés des opéras écrits par Gluck lors de son premier séjour en Italie, ces quelques autres, empruntés à ses ouvrages postérieurs:

Passant sur deux airs intercalés dans les pastiches de Londres: *La Caduta dei giganti* et *Artamène*, et empruntés, l'un à *Tigrane* (A, No. 10), l'autre à *Sofonisba* (C, No. 15), nous arrivons, en suivant l'ordre chronologique, à:

Semiramide riconosciuta: 1 air vol. C (No. 27).

La Clemenza di Tito: 1 air vol. A (No. 22), 2 vol. D (pp. 87 et 99).

L'Innocenza giustificata: 1 air vol. A (No. 6).

Orfeo ed Euridice: 1 air vol. A (No. 7 bis), 2 airs et scènes vol. D (pp. 239 et 275). Ajouter l'*Aria con cavatina* insérée dans ce même vol. D (p. 17) et que nous avons reconnu n'être pas de Gluck.

Alceste (italienne): 1 air vol. C (No. 11); 2 vol. D (pp. 41 et 66).

Alceste (française): 1 scène vol. E.

Armide: 1 air vol. E.

Catone, air détaché (morceau de chant composé sur des paroles de cet opéra de Métastase), vol. A (No. 8).

Ezio, air détaché (ne figurant pas dans la partition d'*Ezio* écrite par Gluck pour Prague en 1750), vol. A (No. 9).

Signalons enfin les variations orthographiques subies au cours de notre manuscrit par la manière d'écrire le nom de l'auteur. Sans chercher à tirer pour l'instant de conclusions de ces observations, nous relèverons simplement que, sur 82 inscriptions, nous avons lu 25 fois Cluch — 23 fois Cloch — 2 fois Cluck — 1 fois Cluk — 2 fois Gluk — 29 fois Gluck. Pas une seule fois Glück avec le trema sur l'u.

* * *

Mais il ne suffit pas que, par une sèche énumération, nous ayons fait entrevoir ce que renferme un recueil contenant les prémices du génie de Gluck. Il importe maintenant de connaître l'œuvre même. Il est évident que l'ensemble du manuscrit mériterait d'être publié, tout au moins dans ses parties inédites. En attendant que cette éventualité se produise, nous voudrions au moins en extraire les parties essentielles et les transcrire, fût-ce sous une forme résumée.

Pour réaliser ce dessein autant que le permettent les circonstances actuelles, je me propose de reproduire aujourd'hui la musique du premier acte de *Demofoonte*, formant un ensemble très représentatif du style de Gluck à ce premier moment de sa carrière. Afin d'en donner une idée aussi complète que possible, je transcrirai intégralement les premiers airs, véritables concertos vocaux construits dans un moule uniforme, avec leurs longues ritournelles, leur première exposition vocale qui, à elle seule, forme un tout, puis, après une nouvelle intervention instrumentale, le développement modulant selon des règles étroites, et le retour au chant du début, qui s'expose à nouveau et conclut dans le ton principal. Après quoi vient un »milieu«, dans un ton relatif ou voisin. Enfin le *Da Capo* remène le première partie, qui est redite une seconde fois d'un bout à l'autre: ensemble extrêmement long, et qui fait de l'air italien de ce temps là une véritable symphonie vocale et orchestrale, avec toutes ses reprises obligées.

Cette forme étant, par les premières citations complètes, devenue familière au lecteur, nous nous bornerons à donner des extraîts des derniers airs, en en reproduisant l'exposition principale, grâce à laquelle il sera facile de se faire une idée de l'ensemble.

La partie vocale de chaque air sera fidèlement notée dans sa clef originale; les parties d'orchestre seront réduites sur deux portées.

Le *recitativo secco* manque: perte évidemment très minime au point de vue musical. Mais comme il importe de suivre l'action à travers laquelle sont intercalés les airs, nous aurons

recours au poëme de Métastase et le résumerons brièvement scène par scène, annonçant au passage à quels endroits la véritable musique intervient.

Je rappelle que les personnages de *Demofoonte* appartiennent au cycle de l'épopée homérique. Demophoon, fils de Thésée et roi d'Athènes, est cité parmi les guerriers qui prirent part au siège de Troie. Au retour de la guerre, il épousa une princesse de Thrace et devint roi de ce pays.

Par une double réminiscence de la légende de Minautore et de celle d'Iphigénie, la fable raconte que la Thrace est obligée par un oracle de sacrifier chaque année une jeune vierge. C'est sur la nécessité de ce sacrifice que roule l'action de l'opéra, — à quoi il convient d'ajouter dès maintenant, afin d'éviter par la suite des explications embrouillées, que l'intrigue est compliquée par une histoire de substitution d'enfants, Dircea, crue fille du seigneur Matusio, étant en réalité celle du roi Demophoon, et inversement Timante, que Demophoon croit son fils, étant l'enfant de Matusio.

Scène I. Le théâtre représente un jardin devant le palais du roi. Matusio et Dircea s'entretiennent des préparatifs du sacrifice et des craintes qu'ils éprouvent de voir la jeune fille désignée comme victime. Matusio chante un air par lequel il exprime ses angoisses: »O più tremar non voglio« (No. I). Il sort.

Scène II. Dircea, puis Timante. L'on apprend par leur dialogue que le jeune prince (ou cru tel) et la fille de Matusio (ou crue telle) sont unis par un mariage secret et qu'un fils est né de leur commerce. Dircea s'éloigne après avoir chanté un air tendre: »In te spero, sposo amato« (No. II).

Scène III. Timante, puis Demofoonte. Le roi vient déclarer à celui qu'il croit son fils qu'il lui ordonne d'épouser Creuse, princesse phrygienne, laquelle va débarquer dans ses Etats; il chante un air dans lequel il affirme son autorité: »Per lei frà l'armi« (No. III).

Scène IV. Timante seul. Un court monologue en récitatif sec dit le désespoir de Timante à la pensée qu'on veut

le séparer de Dircea; puis il chante un air dont les paroles était plus imagées que passionnées: »J'espérais que le rivage sont proche .... mais je me sens transporté dans la tempête ...« (No. IV).

Scène V. Le théâtre représente un port de mer orné pour la réception de la princes sede Phrygie; »on y voit beaucoup de vaisseaux, du plus magnifique desquels débarquent Creuse et Cherinto, précédés d'un nombreux cortège, aux sons de divers instruments barbares«. Marche orchestrale (No. V).

Creuse et Cherinto. La première est la princesse phrygienne venue pour épouser Timante; Cherinto est fils de Demofoonte. Il pense n'avoir pas de droits au trône, Timante étant réputé son aîné; cependant il est passionnément épris de Creuse, qui le dédaigne. Au milieu de la scéne, le jeune prince chante un air par lequel il exhale son désespoir: »T'intendo, ingrata« (No. VI), chant de forme libre, sans ritournelle intempestive ni redites fastidieuses, tout d'expression et d'ardeur douloureuse, admirable efflorescence du jeune génie de Gluck. Notons que les quelques petits vers dont le futur auteur d'*Alceste* a tiré ici un si grand parti ont éte dédaignés maintes fois par les autres compositeurs qui ont mis le même poëme en musique: c'est ainsi que, dans le *Demofoonte* de Hasse, la scène se déroule d'un bout à l'autre en récitatif sec, et que la strophe chantée par Cherinto (dont les vers se trouvent pourtant dans le poëme de Metastase) en sont purement et simplement retranchés.

Scène VI. Les précédents, Timante. Celui-ci vient déclarer respectueusement à Creuse qu'il n'ambitionne pas l'honneur de l'épouser, puis s'éloigne.

Scène VII. Creuse et Cherinto. La princesse irritée demande à Cherinto de la venger de l'affront qu'elle a subi; pour conclure, elle chante un air qui ne peint ancunement l'irritation, mais est bien plutôt le chant d'une coquette: »Non curo l'affetto — D'un timido amante« (No. VII, fragment).

Scène VIII. Cherinto seul. Il admire la fierté de Creuse et chante l'air par lequel s'exprime cette admiration: »Il suo leggiadro viso« (No. VIII, fragment).

Les scènes IX à XII sont essentiellement des dialogues d'action et ne comportent pas un seul air, sauf celui qui termine. Au début, Matusio entre vivement en scène, tenant Dircea par la main; il est irrité et déclare vouloir emmener sa fille au loin. Timante accourt. Dircea pense que Matusio a découvert le secret de son union coupable et veut l'en châtier; déjà Timante veut intervenir et provoquer le père; mais il reconnait bientôt son erreur. Matusio, en effet, a appris que Dircea a été désignée comme victime pour le sacrifice par le roi lui-même, et c'est pour la soustraire à ce funeste sort qu'il veut fuir avec elle. Mais il n'est plus temps: un capitaine des gardes, Adrasto, vient l'arrêter. C'est ici que se place l'air de Dircea: »Padre, perdona« (No. IX), bel air pathétique, le seul (avec la plainte de Cherinto) qui tienne véritablement à l'action. On remarquera dans quel sentiment expressif Gluck utilise déjà les hautbois, dont il saura faire un usage si pathétique jusque dans les *Iphigénies*. En raison de sa haute valeur, nous reproduisons cet air intégralement.

Scène XIII et dernière, Timante et Matusio, Dircea a été emmenée et Timante chante un air dont les paroles feignent assez bien l'égarement du désespoir; mais ici la musique est en désaccord avec elles: loin d'être expressive, elle est simplement éclatante, et bien plutôt triomphale que pathétique. C'est qu'il s'agissait d'une fin d'acte, et il convenait de terminer brillamment, avec des trompettes. Nous saisissons donc ici Gluck, que pourtant, dans quelques occasions précédentes, nous avions reconnu pour être déjà lui-même, en flagrant délit de sacrifice au faux goût de l'opéra italien, qu'il combattra si véhémentement par la suite. Nous avons reproduit de cet air: »Gemo in un punto« (No. 10) l'exposition vocale, et ensuite le »milieu« après lequel se chante le *Da Capo*.

Ce premier acte de *Demofoonte* nous donne une idée fidèle — et d'une réalisation vraiment très intéressante — de ce qu'était l'opéra italien au milieu du XVIII siècle. Il n'y faut pas chercher le drame, et la musique y intervient,

non pour faire corps avec l'action, mais pour lui servir de commentaire, parfois assez éloigné de l'idée principale. Mais les qualités musicales y sont souvent de la plus haute valeur. Ce n'est pas un drame: c'est un suite de sonates vocales, de concertos pour chant et orchestre. Mais d'ailleurs il ne s'en suit pas que la préoccupation de l'expression soit exclue: la plupart de ces morceaux ont l'expression dont est susceptible la musique pure, l'un ayant un caractère de tendresse, un autre d'ardeur sombre ou entraînante, suivant que le motivent les paroles. Et surtout nous pouvons admirer la belle ordonnance générale de ces pages. De même qu'une sonate instrumentale est composée d'une suite de mouvements divers se mettant en valeur l'un l'autre par leurs oppositions, de même ces airs d'opéras alternent entre eux suivant l'ordre le plus ingénieux. Au premier air, énergique et mouvementé, nous avons vu succéder un air tendre, de même que, dans la symphonie, l'andante vient après l'allegro; l'aimable chanson de la coquette suivait la plainte du prince amoureux; les airs de facture eux-mêmes connaissaient les oppositions de mouvements et de nuances, et le dernier morceau avait tout l'éclat d'un finale.

C'est ainsi que cet ensemble détaché du premier opéra de Gluck qui ait éte conservé nous donne une idée favorable de ce qu'étaient, au point de vue purement musical, les productions de son temps, en même temps qu'il nous a rendus témoins du premier effort d'un génie qui devra attendre encore trente ans avant de parvenir à sa pleine maturité, mais dont il est facile de discerner déjà, par plus d'un trait, les généreuses promesses.

Les Débuts Milanais de Gluck.

(L'élève de Sammartini.)

Von G. de Saint-Foix (Paris).

La disparition des partitions de la jeunesse de Gluck avait toujours empêché ses biographes les plus autorisés [1]) de s'occuper de ses premières œuvres: et l'on peut bien dire que les vingt années du début de la carrière artistique de l'auteur d'*Orphée* étaient restées, jusqu'à nos jours, environnées du plus épais mystère. L'on admettait d'ailleurs, assez généralement, que l'œuvre de Gluck ne devenait vraiment digne d'intérêt qu'à partir du moment où celui-ci frisait la soixantaine: c'est bien d'alors, en effet, que date sa nouvelle conception de l'idéal de la tragédie lyrique, et les fameuses réformes qui en résultèrent avaient entièrement absorbé l'attention de ses premiers historiens.

La physionomie de Gluck se présente donc sous deux aspects nettement distincts: avant de devenir le réformateur célèbre de la tragédie lyrique, il a été simplement un musicien parfaitement soumis aux anciennes règles en usage parmi les maîtres de l'opéra italien et ne semble n'avoir joué, au milieu de toutes les gloires musicales du théâtre italien au 18[ième] siècle, qu'un rôle d'abord assez obscur et effacé. Nous ne nous attacherons ici qu'à la seule étude de cette première période de son activité artistique en essayant de mettre en lumière quelques-uns des procédés dont il fait usage à ses débuts, quitte à signaler leur emploi plus tard, lorsque, çà et là, nous les retrouverons dans l'une ou l'autre des œuvres de sa tardive maturité.

---

[1]) Marx et Schmid.

Chose bizarre, ce long passé du grand homme a paru, jusqu'à ces temps derniers [1]), absolument négligeable: parmi toutes ses partitions italiennes de »l'ancienne manière« aucune n'a tenté les commentateurs! Hâtons-nous de citer, cependant, les récents travaux du Bibliothécaire de notre Conservatoire parisien, M. Tiersot, qui, le premier, en analysant les précieux recueils retrouvés audit Conservatoire [2]), nous a révélé tout l'intérêt qui s'attache aux œuvres de la jeunesse de Gluck: c'est véritablement grâce à lui que nous avons pu nous créer une opinion sur la personnalité du jeune maître milanais de 1742.

Mais, d'ailleurs, ce passé, en contradiction flagrante avec les glorieuses conquêtes françaises de son âge mûr, n'était point fait, assurément, pour tenter la curiosité des biographes qui, souvent, se plaisent à nous donner des grands artistes une image de premier plan, toute de convention, et digne de figurer dans une galerie d'apparat! Se représente-t-on, par exemple, un Wagner n'ayant écrit, jusqu'à son *Tristan*, que des opéras dans le plus pur style de Donizetti ou d'Auber? Il y aurait là une découverte capable d'affliger profondément les âmes éprises d'unité esthétique! Eh bien! il faut reconnaître que, sans la moindre exagération, notre hypothèse devient réalité pleine et entière si nous l'appliquons à l'œuvre de Gluck: on peut dire que tout ce qu'il a mis tout de conviction et d'ardeur passionnée à combattre et à détruire vers la fin de sa vie, il l'a tout d'abord pratiqué et soutenu avec la même conviction et je dirai la même ardeur passionnée pendant les deux premiers tiers de sa carrière artistique!

Dès le premier coup d'œil jeté sur la musique du jeune maître, nous nous sommes trouvé en présence d'un musicien très suffisamment au courant de la pratique de l'opéra italien d'alors, et capable de rivaliser avec la plupart des compositeurs de son temps; certes il n'atteindra pas, même à dix ans de là, le niveau artistique où seront parvenus, dans le seul domaine de *l'opera seria*, un Hasse ou un Jommelli; et jamais,

[1]) Une étude toute récente sur les premiers ouvrages de Gluck a paru en appendice dans les *Denkmäler der Tonkunst in Österreich.*

[2]) Dans le journal *Le Ménestrel.*

d'ailleurs, le public contemporain ne semble l'avoir tenu pour l'égal de ces maîtres, malgré les »nouveautés« de son style.

Ces »nouveautés«, d'après Reichardt, auraient déjà émerveillé les auditeurs du premier opéra de Gluck, l'*Artaserse*, représenté à Milan le 26 Décembre 1741: cette partition, malheureusement perdue aujourd'hui, ne nous permet pas d'essayer de savoir en quoi elles consistaient, mais tout porte à croire que l'anecdote, d'ailleurs très postérieure, rapportée par le dit Reichardt, n'est qu'une légende: rien de moins probable, en effet, qu'un *Artaserse* révolutionnaire!

D'après le musicographe allemand, l'œuvre nouvelle n'obtint à la première représentation aucun succès: le public, étonné, reste insensible et dédaigne les plus audacieuses trouvailles du jeune élève de Sammartini. Et Gluck, pour se venger, imagine alors d'adjoindre à son œuvre un air si directement imité de la manière de son maître que les Milanais eux mêmes s'y trompèrent! Mais voici que, à la seconde exécution de l'ouvrage, un prodige d'accomplit: le succès se dessine, le public se sent tout à coup conquis .... »Tout aurait paru superbe«, nous dit Reichardt si »l'effet déplorable« et le style banal de l'air rajouté après coup n'avaient juré, d'après les connaisseurs, avec les beautés dont le reste de l'ouvrage était rempli. Tout cela parait assez invraisemblable et Reichardt nous étonne encore davantage lorsqu'il nous apprend que ce premier opéra a été écrit »sans le conseil de personne« alors qu'il nous affirme par ailleurs que Gluck était devenu »l'ami le plus confiant« de son maître.

Quoi qu'il en soit, nous ignorons complètement cet *Artaserse*, mais nous avons à notre disposition, parmi les œuvres qui lui ont immédiatement succédé, maints exemples capables de nous renseigner sur les débuts dramatiques du futur auteur d'*Iphigénie*. L'un des plus riches en même temps que des plus caractéristiques de cette première periode milanaise est assurément ce *Demofoonte* (Milan 26 Décembre 1742) que la collection des airs du Conservatoire nous a, presque intégralement, conservé. Nous n'y trouvons point, bien entendu, ces inventions nouvelles et bizarreries de style qui nous

échappent complètement: mais de la plupart des airs se dégage déjà une très vigoureuse et même puissante force dramatique, une sorte de justesse frappante, souvent un peu rude, de l'accent, et, à côté de cette qualité expressive jaillie du cœur même du jeune homme, de longs airs taillés à la mesure de tel ou tel chanteur, ornés de longs traits, véritables sonates vocales qui figurent à chaque page, dans le grand *opera seria* italien et de l'effet desquels, aujourd'hui, il nous est absolument impossible de nous rendre compte. Mais, en tout cas, ces airs de *Demofoonte* ou d'*Ipermestra* (1744) de Gluck ne diffèrent en rien des autres airs contemporains écrits dans le même style: ni par leur coupe, ni par le traitement des voix ou l'emploi des divers instruments ils n'offrent de particularité saillante. Certes, le texte si admirablement, si noblement musical de Metastase et les sentiments qu'il suggère sont très efficacement rehaussés et mis en valeur par la musique; l'orchestre dénote une connaissance très suffisante de l'écriture contemporaine et, par moments, la vigueur un peu fruste de la mélodie lui donne une allure pathétique qui nous fait déjà pressentir le Gluck de plus tard. L'on sait d'ailleurs que celui-là ne dédaignait pas de reprendre dans les partitions de sa jeunesse des scènes entières et des airs, d'ailleurs fort remarquables, et de les transporter, sans autre changement, dans ses opéras les plus célèbres.

Toujours est-il que l'examen attentif de ces premières œuvres ne nous apporte aucune découverte sensationnelle, aucune de ces particularités frappantes signalées par Gerber ou Reichardt: et il est d'ailleurs infiniment plus naturel de penser que le futur auteur d'*Orphée* s'est d'abord sagement plié, sans autre velléité d'indépendance, à la discipline des règles alors en usage, quitte à les répudier avec éclat, beaucoup plus tard, lorsque ses préoccupations dramatiques le porteront à réaliser les réformes qui devaient le rendre illustre.

Au bout de ses quatre années d'études milanaises si grandement importantes pour la formation de son âme et de son métier d'artiste, nous voyons le jeune musicien tout prêt à affronter ses premières luttes: pendant cinq ans, des partitions

se succèdent sur les principales scènes de l'Italie du Nord mais surtout à Milan. Et ce qu'il en subsiste aujourd'hui nous démontre que c'est là, dans cette grande ville musicale, que Gluck a acquis d'abord la pratique de la composition théâtrale telle qu'on la concevait alors et que c'est là aussi qu'il a reçu l'enseignement d'une langue et d'un ensemble de procédés spéciaux, plus spécialement instrumentaux, qui lui resteront familiers jusqu'à la fin de sa vie. Cela, il le doit exclusivement aux leçons de son maître milanais et nous allons essayer maintenant de recueillir des exemples précis de l'influence »sammartinienne«, au cours des différents périodes de sa production artistique.

Il nous faut bien avouer que tout document biographique sur ce premier séjour de Gluck à Milan fait entièrement défaut: aucune lettre, aucun mémoire pouvant nous fournir le moindre détail sur cette initiation italienne du jeune musicien allemand! Mais ne le regrettons pas trop: nous connaissons l'essentiel puisque nous savons sous les ordres de quel maître cette initiation italienne a eu lieu! Et la chose est certaine: Gluck a été pendant quatre années entières (1737 à 1741) l'élève de Sammartini.

C'est grâce à la protection d'un des plus nobles seigneurs de Lombardie, le prince Melzi, qui séjournait alors à Vienne, que le jeune Gluck a pu se rendre en Italie: et il est remarquable que dès 1736 ou 1737, la réputation de Sammartini lui valut déjà d'être considéré par ses compatriotes comme le seul maître capable de diriger les études et de former le goût d'un jeune musicien étranger.

A Vienne, dès 1736, Gluck avait pris contact avec la savante école des vieux maîtres vénitiens, encore très en honneur dans la capitale de l'Empire: il avait eu l'occasion d'entendre et d'étudiér la forte et noble musique religieuse des Caldara, Porsile, Fr. et Ignazio Conti etc., sans compter celle du fameux théoricien Fux: de sorte qu' en arrivant à Milan, il possédait certainement déjà les rudiments de son art. D'après Marx,

ce serait seulement dans cette ville que son éducation musicale fut commencée; on lui aurait appris là, d'une manière générale, »le contrepoint simple et double; peut-être aussi la fugue« mais ici le biographe ajoute »que le maître et l'élève n'ont pas du s'y aventurer longtemps car, à cette époque, en Italie, l'art d' Aless. Scarlatti, Frescobaldi (!) etc., était bien délaissé, toute la faveur du public se concentrant uniquement sur les choses du théâtre«. On peut admettre que Gluck trouva auprès de son nouveau maître la science et les qualités requises pour devenir un bon compositeur de théâtre en même temps qu'un bon maître de chapelle »habile dans la pratique de l'opéra et capable de diriger les éxécutions de musique religieuse [1])«. N'oublions pas, en effet, que Sammartini était, de par ses fonctions, un véritable »maître de chapelle«, et organiste dans plusieurs églises milanaises. On a longtemps prétendu qu'il n'était nullement homme de théâtre et qu'il n'avait été tenté qu'une seule fois et sans succès d'ailleurs, par les attraits de la scène lyrique. Ce cas serait bien près d'être unique en Italie! Et hâtons-nous d'observer combien invraisemblable parait l'intervention d'un amateur tel que le Prince Melzi confiant le jeune Gluck déjà tout brûlant d'amour pour le théâtre à quelque vieux savant ou théoricien dépourvu de toute expérience scénique! Mais nous savons par ailleurs que dès 1734, Sammartini avait écrit un opéra en trois actes, *L'Ambizione superata*, qui nous est inconnu et devait être quelque épisode historique ou mythologique d'un goût alors très en vogue. Il semble bien que quelques années plus tard, stimulé peut-être par les premiers succès de son élève, le maître de Milan ait voulu, lui aussi, revenir au théâtre et y frapper un grand coup. Cet important évènement se produisit à l'occasion du carnaval de l'an 1743 et cette date nous suggère le petit problème historique et esthétique que voici. Nous avons vu déjà que le premier opéra de Gluck, *Artaserse*, avait été donné à Milan à la fin de 1741; plusieurs autres partitions lui avait succédé:
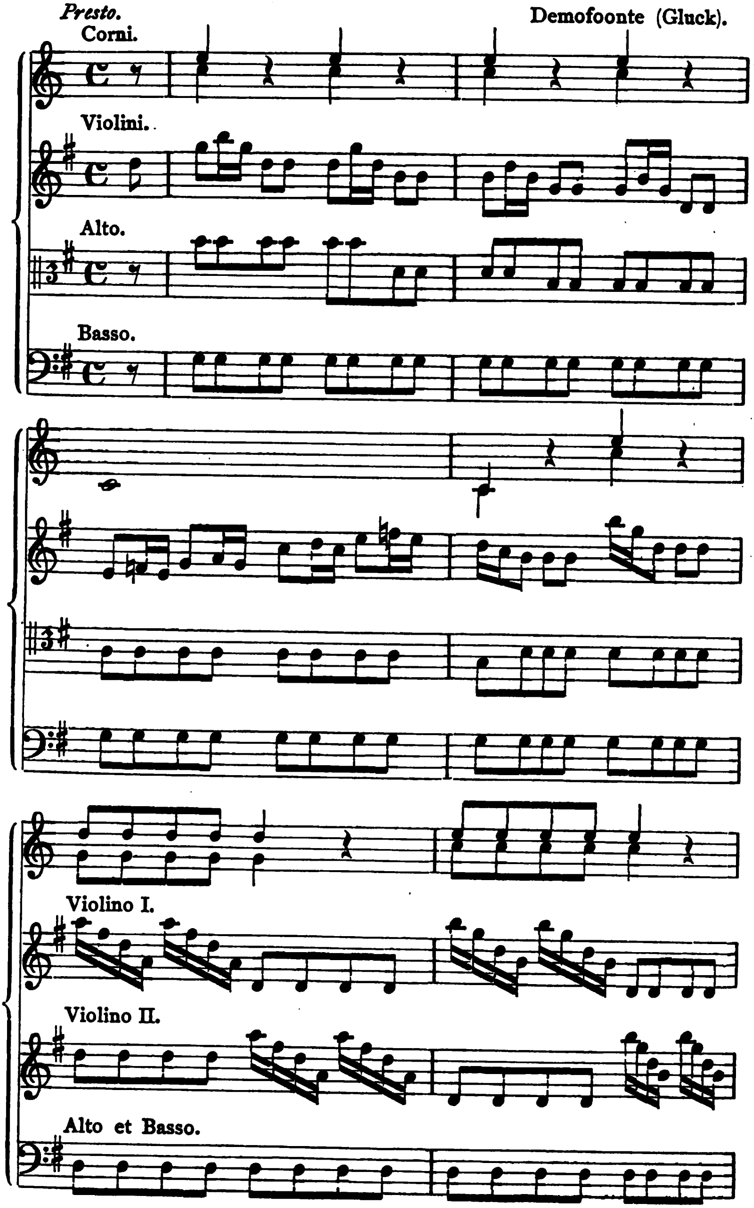
[1]) Il ne serait pas impossible que le Motet *De profundis* remontât á cette époque de la carrière de Gluck.

Demetrio pour Venise en mai 1742, et le 26 décembre de cette même année le *Demofoonte* dont nous avons eu déjà l'occasion de parler. Puis, en 1743, pour Crema, *Tigrane* et pour Milan, *Arsace* (un acte sur trois); l'année suivante, *Sofonisba* [Milan 13 janvier 1744] et *Ipermestra* [Venise octobre 1744]. De ces différents ouvrages, seule la partition d'*Ipermestra* nous a été intégralement conservée ainsi que, nous l'avons dit déjà, la plupart des airs de *Demofoonte*; des autres il ne reste que quelques airs isolés. Or, l'on peut se demander si le grand effort théâtral de J. B. Sammartini qui nous a valu l'opéra d'*Agrippine*, écrit pour le carnaval de 1743 et représenté alors à Milan n'a pas été suscité par les succès récents de son jeune élève .... Le maître aurait-il senti que ces lauriers-là manquaient à sa couronne? Il est possible, après tout! Mais, quant à avoir imité Gluck, voilà qui nous semble infiniment peu probable et contraire à la logique des choses. Nous ne savons rien des rapports du maître et de l'élève, mais ce dernier, après la fin de ses études, n'a point dû cesser de fréquenter assidûment le plus grand musicien de Milan et de recourir à ses conseils: il y a eu simplement là un échange de bons procédés dont l'élève et peut-être aussi le maître ont su profiter. On affirme du reste qu'un des airs de l'*Artaserse* a été écrit par Sammartini.

Le fait est que, d'après l'ordre des dates, l'*Agrippine* de celui-ci est exactement contemporaine du *Demofoonte* de Gluck: or, tous les airs de cette dernière partition, de même que la plupart de ceux d'*Ipermestra* (1744) présentent les mêmes caractères et répondent tout à fait à la même coupe que ceux de l'opéra de Sammartini. Voici, par exemple, le début d'un air de *Demofoonte*: *Non dura una sventura* dont la longue ritournelle, avec les imitations des violons, que ponctuent les cors, offre toutes les particularités d'écriture du maître milanais, à un tel degré qu'on le croirait sorti de sa plume féconde:

Aria.

Demofoonte (Gluck).



Un autre air du même ouvrage *Se tronca un ramo* présente, au point de vue de l'écriture des violons, des caractères analogues et l'on trouverait sans peine d'autres exemples du même genre.

Mais la partition d'*Ipermestra* qui, ainsi que nous l'avons dit plus haut, a été écrite par Gluck dans l'automne de 1744 et qui, seule, nous a été conservée dans son intégralité, nous apporte des preuves frappantes de la priorité du maître sur élève et de l'influence considérable qu'a eue sur celui-ci cette partition d'*Agrippine*, si curieuse et si pleine de recherches et de procédés nouveaux. Oui, on peut affirmer hardiment que l'opéra de Gluck est directement sorti de l'ouvrage de son maître; et il semble même qu'avec *Ipermestra*[1]) le jeune homme est plutôt revenu, s'il s'en est jamais sérieusement écarté, à l'enseignement de son premier Mentor milanais.

Dans l'ensemble, cette *Ipermestra* nous apparait comme un essai encore assez gauche, mais où l'on rencontre déjà, à côté des procédés proprement »sammartiniens«, les qualités de frappante et juste expression des sentiments que nous avons eu l'occasion d'admirer dans le *Demofoonte*.
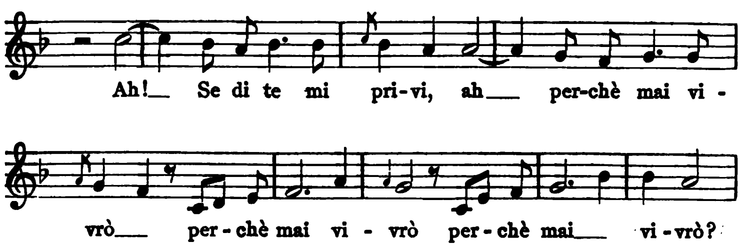
L'orchestre de Gluck est encore plutôt timide et n'emploie les instruments à vent d'une manière indépendante qu'assez rarement: dans l'air *Se pietà non trovo*, le rôle des flûtes, notamment, est déjà libre; quant aux cors, ils sont traités absolument comme les *trombe* (ou *trombe da caccia*) qui, sauf dans un ou deux airs de caractère plus doux, fonctionnent saus arrêt pendant les trois actes d'*Agrippine*; mais, chez Gluck, leur intervention beaucoup moins fréquente, reste épisodique. Dans l'ouverture d'*Ipermestra*, l'imitation du maître par l'élève devient absolument manifeste! Cette première préface instrumentale de l'opéra de Gluck, avec sa gaucherie et le décousu des idées, ne saurait faire pressentir les pages fameuses — quoique souvent encore assez gauches — de sa maturité: mais on constate, dans le premier morceau, deux

[1]) Une partition de cette ouverture, à la Bibl. du Conservatoire de Bruxelles, porte la désignation »Venezia 1745«.
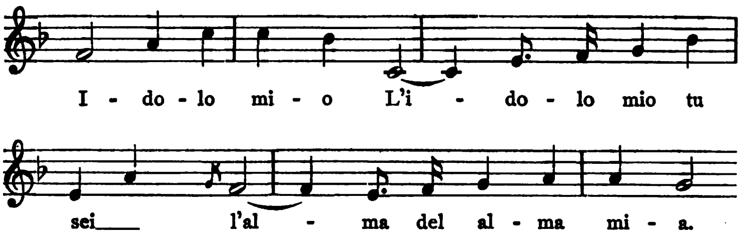
parties juxtaposées, déjà nettement bi-thématiques et avec une *rentrée* où figure l'un des procédés les plus caractéristiques de Sammartini et que nous appellerons l'*interversion*, parce qu'il consiste essentiellement à modifier, à *intervertir* lors de la *rentrée*, l'ordre de succession des différents membres d'une phrase de la première partie. Comme il est d'usage, les cors se taisent au second sujet et leur rôle se borne, en somme, à ponctuer les périodes du premier sujet. L'*andante*, en *mi mineur*, est écrit pour le quatuor seul (encore un usage constant) et a une allure expressive, mais très contournée; les violons se doublent ou jouent en tierces pendant tout le morceau. Il en est de même pendant presque toute la durée du *Presto* final (à $^3/_8$) où les cors reprennent leur rôle. Regrettons l'absence d'une ouverture dans la partition de l'*Agrippine* que possède la bibliothèque de notre Conservatoire; nous aurions eu là l'occasion d'étudier deux œuvres écrites pour le même but et qui nous auraient offert, incontestablement, d'utiles points de comparaison: mais nous possédons assez de renseignements sur les œuvres contemporaines de Sammartini pour être persuadés de la filiation authentique de cette ouverture d'*Ipermestra*!

Plus manifestes encore et plus étroits, sont les liens qui unissent les duos qui, tous deux, servent de conclusion au second acte des deux pièces: ceux-là sont bien, indubitablement, sortis l'un de l'autre! Même tonalité de *fa majeur*; même traitement des voix, avec des réponses d'abord, puis celles-ci s'unissant en tierces, même courbes vocales, etc. Voici comment débutent, dans le même sentiment tendre, les deux couples:

Gluck: *Linceo e Ipermestra.*



Sammartini: *Agrippina e Tiberio.*



Si, parfois, l'expression diffère un peu, la raison en est due à la situation particulière des deux amants qui, chez Gluck, maudissent le sort qui les force à se séparer tandis que, chez Sammartini, ils ne font que chanter leur amour. Mais il y a là, en plus de procédés d'écriture tout pareils, une évidente communauté d'inspiration. L'élève n'ose pas encore faire usage ici d'instruments à vent; seul, le quatuor soutient les voix, tandis que chez le maître, les *trombe* concourent heureusement à la »coloration« de l'ensemble. A la différence de ce qui a lieu habituellement chez le jeune Gluck, les parties intermédiaires des airs de l'*Agrippine* s'inspirent, presque toujours, de la partie principale: ainsi, pour le *duo* qui nous occupe, Sammartini, à la fin de la partíe intermédiaire, reproduit, à l'orchestre, le début même du *duo* qui sert à ramener le *Da Capo.* Gluck, lui, écrit plus volontiers des parties intermédiaires sur des sujets nouveaux et indépendants de ce qui les précède. Mais, d'une façon générale, au double point de vue du rythme (fréquence des $^3/_8$) et de l'orchestration, on sent fort nettement tout ce que l'œuvre écrite par Gluck en 1744 doit à cette *Agrippine* composée un ou deux ans auparavant. Comme dans beaucoup d'opéras italiens d'alors, on ne rencontre parmi toute la série des airs, qu'un seul de ceux-ci écrit dans une tonalité mineure et c'est celle de *sol mineur* avec son caractère inquiet et passionné qui est choisie de préférence. Il en est ainsi dans *Ipermestra* aussi bien que dans *Agrippine*: mais, dans ce dernier ouvrage, par suite de la donnée du texte, (l'air *Deh! Lasciatemi in pace*), chanté par Agrippine trahie,

a un caractère de fureur et d'outrage, que ne revêt point celui de Gluck. Nous ne craignons pas d'affirmer que cet air d'*Agrippine* constitue pour nous un modèle poignant des plus fameux airs classiques empreints d'irrésistible fureur, ceux par exemple, infiniment sublimes, d'Electra dans l'*Idoménée* ou de Dona Anna du *Don Juan* de Mozart; et nous sommes encore plus tentés de voir aussi en cet air la première étincelle qui a fait jaillir ceux où Gluck, lui aussi, »exhale sa fureur«.

Assurément, l'orchestration d'*Agrippine*, avec son quatuor, ses 4 *Trombe da caccia*, ses *Timpani*, puis ses *Oboi soli* nous donne, surtout dans les chœurs, une impression de richesse et de brillant que n'ont point encore aussi fréquemment les partitions du jeune musicien allemand; mais, chose curieuse, les deux maîtres, se rapprochent dans le traitement du récitatif accompagné, de ce même récitatif que devait plus tard renouveler la tragédie lyrique par l'énergie toute »gluckiste«, de son accent. Il y a en effet dans le *Demofoonte* de même que dans *Agrippine* — composés, ne l'oublions pas, tous les deux en 1742, sans qu'il nous soit possible d'affirmer quelle est l'œuvre qui a précédé l'autre — un récitatif (Timante: Scène 4ème de *Demofoonte*) accompagné par le quatuor seul, absolument de la même façon que celui qui figure aussi dans la partition de Sammartini: ce sont les mêmes effets d'unisson des cordes, les mêmes modulations et les mêmes reliefs, interrompant les paroles du chanteur. Nous n'oserons pas tirer de conclusion définitive d'une telle constatation: car il est évident qu'un des véritables maîtres du récitatif d'opéra, Nicolo Jommelli, de même que le célèbre Hasse étaient déjà connus et admirés [1]), et il est non moins évident, pour beaucoup de raisons qu'il serait trop long d'exposer ici, que Gluck avait étudié et pratiqué les chefs d'œuvres de ces deux maîtres.

Quoi qu'il en soit, ce rapprochement nous a paru important et curieux à noter; aussi regrettons-nous vivement de ne pouvoir, faute de place suffisante, citer ici les deux pages en regard l'une de l'autre, pour en mieux faire ressortir les
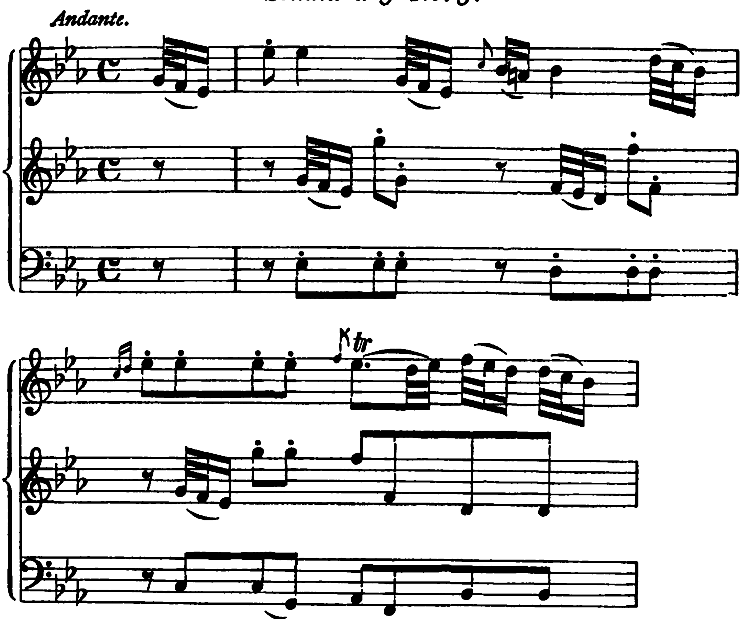
---

[1]) Voir l'ouvrage de Mr. le Dr. Abert, *N. Jommelli als Opernkomponist*, 1908.

analogies frappantes. Ce qu'était déjà, à pareille époque l'art du récitatif accompagné, nous pouvons facilement en juger par les partitions de Hasse: voici, par exemple, l'*Antigono* écrite par ce maître pour Dresde (1744). On y voit une pratique constante et quasi habituelle de cette mélopée toute hachée et scandée par les dessins expressifs de l'orchestre qui, là aussi, remarquons-le, chez ce maître de l'*opéra seria* ne comporte que le quatuor des cordes. L'orchestration, d'ailleurs, n'est pas beaucoup plus riche ici que dans l'*Agrippine* de Sammartini ou dans les premières œuvres de Gluck, seules, les basses sont plus importantes et plus nourries et en cela s'affirme l'origine allemande du fameux *Sassone*. Les préludes instrumentaux des airs sont moins developpés que chez le maître de Milan qui, toute sa vie, a été littéralement dévoré par une véritable fièvre symphonique; ce goût du grand prélude instrumental, Gluck l'a dû évidemment, aux leçons de Sammartini, mais le génie de celui-ci était trop foncièrement instrumental pour imprimer à son élève une discipline vocale véritablement efficace et l'on sent déjà chez ce dernier, une connaissance des ressources vocales qui s'affirme dans des airs de bravoure plus fréquents, plus developpés que ceux de l'*Agrippine* et qui, manifestement, découlent de l'art de Hasse. De même, très souvent, dans les airs des deux maîtres allemands, la voix est soutenue par les violons, tandis que chez Sammartini, un même dessin instrumental se poursuit pendant toute la durée d'un air et constitue, en somme, l'intérêt principal du morceau: nouvelle preuve de l'art plus essentiellement instrumental que vocal — phénomène rare chez un Italien! — du premier maître de Gluck!

Le jeune homme ne semble pas avoir de suite pénétré bien profondément dans le secret — d'ailleurs aussi profond que subtil — de cet art. Nous verrons que ce n'est que plus tard qu'il s'en souviendra, d'une manière d'ailleurs assez passagère et fugace, mais cependant absolument réelle et certaine, et même très frappante, à l'occasion d'une ouverture ou d'une danse, d'un ballet ou de l'accompagnement d'un air.

Au lendemain de son départ de Milan, il publia, à Londres, en 1746, un recueil de *Six Sonates*, ou symphonies, qui constitue l'unique œuvre instrumentale de Gluck[1]). Il est probable que plusieurs de ces »sonates« remontent à une période assez antérieure à la date de leur publication: la forme en est souvent ancienne (*développements* débutant par la reprise du premier sujet à la dominante, non suivie de la tonique; il n'y a souvent qu'un seul sujet, etc.) et s'apparente parfois aux admirables *Trios* de Pergolèse. Mais il en est une ou deux qui sont directement imitées de Sammartini: voici, par exemple, le début du No. 5, qui pourrait être signé par le maître de Milan (à remarquer, notamment, le rôle du second violon, montant au dessus du premier):

Sonata a 3 No. 5.
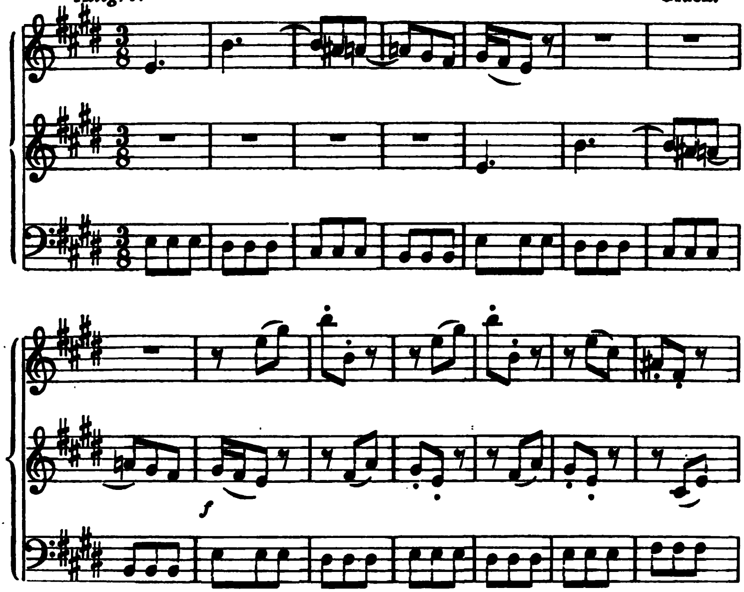


et les premières mesures du finale du No. 7, qui, je crois, ne fait point partie de la série de Londres:

[1]) Ces Sonates ont été rééditiées par M. le Prof. Riemann dans son *Collegium Musicum*.

Trio VII.

Allegro. Gluck.

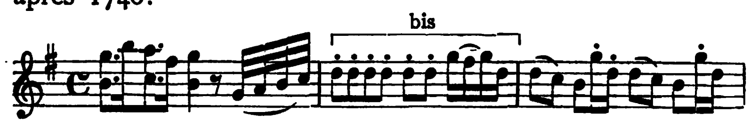


Mais c'est là une exception, car, dans ces sonates, le second violon n'a point, en général, l'indépendance caractéristique de Sammartini. Certes, maintes particularités du style de celui-ci se retrouvent souvent dans les sonates de Gluck, toutes empreintes d'une grâce légère, quasi-transparente, infiniment différente de sa langue habituelle: mais l'on n'y sent point la spontanéité particulière des idées du maître milanais. Quelques unes de ces sonates nous paraissent plus nettement apparentées à celles de Pergolèse. Ajoutons que toutes, à la manière italienne, se composent de trois morceaux, débutent souvent par des mouvements lents et se terminent par de courts menuets. L'on n'en peut rien dire de plus; si ce n'est que ce sont là des types parfaits de la sonate italienne pratiquée aux environs de 1730 à 1740.

Guidés par le monumental *Catalogue* de Mr. Wotquenne, suivons encore Gluck pendant quelques années après son

départ de Milan: allons-nous le voir s'affranchir petit à petit de l'influence de son ancien maître et oublier le langage appris en Italie? La vérité est que la France, l'Angleterre où il va séjourner en 1746, l'Allemagne où il se rendra ensuite, ne détruiront que beaucoup plus tard, chez lui, cette profonde influence italienne, prépondérante alors d'ailleurs, dans ces différents pays. Et même sommes-nous en droit d'affirmer que c'est à l'époque qui va nous occuper que ladite influence atteint son point *maximum*!

Bien grande a été notre surprise, en effet, lorsque, voulant étudier quelques-unes des *Ouvertures*, écrites par Gluck aussitôt après son départ d'Italie, nous avons constaté que la première de celles-ci, destinée à une pièce de circonstance, *Le Nozze d'Ercole e d'Ebe*[1]), était de son maître milanais, oui, de J. B. Sammartini lui même! Hâtons-nous de dire que le premier morceau seulement a été emprunté par Gluck à son maître et encore le jeune homme l'a-t-il simplifié et fortement écourté. Cette Ouverture ou *Sinfonia*[2]) est assurément l'un des plus curieux et, maintenant que nous en connaissons la date approximative, probablement l'un des premiers spécimens du nouveau style créé et pratiqué par Sammartini après 1740:

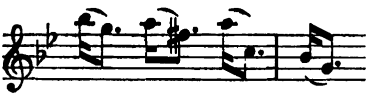


A la 73ième mesure, Gluck arrête l'œuvre de son maître supprimant l'étonnant passage mineur qui surgit subitement ici et il enchaîne, par un accord à la dominante, un *andante* (sans indication de mouvement) mineur, C, où les cors se
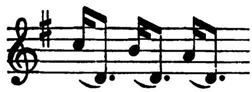
[1]) Composée à l'occasion du double mariage de l'Electeur de Bavière Maximilien III avec la fille de l'Electeur de Saxe, Frédéric Auguste II et du prince de Saxe, Frédéric Christian, fils de l'Electeur, avec l'Archiduchesse Maria Walpurge, fille de l'Empereur Charles VII, célébré en 1747 à Dresde donc très peu de mois après le retour de Gluck sur le continent.

[2]) Cette Symphonie de Sammartini figure dans deux Collections: à la *Musée royale* de Dresde et à *l'Académie royale de Musique* (Bibliothèque) de Stockholm.
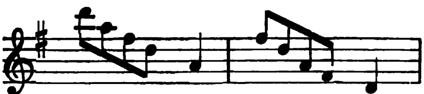
taisent, mais où les hautbois ont de petits *soli* rehaussant le caractère expressif de fréquents unissons tout-à-fait »gluckistes«. La *rentrée* de cet Andante a lieu dans le ton principal et le morceau se termine sur une cadence dont les rythmes figurent déjà dans le premier morceau:



Andante.



et se retrouveront encore dans le finale *Presto* $^3/_4$ qui a un caractère classique de morceau de sonate absolument régulier. Le style ici est entièrement »sammartinien«. Echo entre les violons:



1er violon. 2ème violon.

tout concourt, tout atteste l'influence immédiate du maître milanais. Il s'agit là, évidemment, d'une *Sérénade* et non point d'un *Opera seria:* d'une manière générale, le style des *Nozze d'Ercole e d'Ebe* offre, dans les airs, un caractère beaucoup plus concertant qu'à l'ordinaire chez Gluck dans certains de ces airs, une flûte traversière vient s'adjoindre aux deux hautbois, relevant ainsi par ses dessins légers la trame uniforme des cordes. Dans l'ouverture, l'orchestration de Sammartini est respectée: les deux cors, seulement, remplaçent les *trombe* qui figurent dans la copie de Dresde et les hautbois, comme il était d'un usage fréquent alors, doublent souvent les violons.

L'œuvre suivante, la *Semiramide riconosciuta* [1]), ne nous apporte pas de changement appréciable dans la conception de l'ouverture: le premier morceau, avec le rythme syncopé qui sert d'accompagnement au second sujet, de même que la mélodie plaintive et continue de l'*Andante*, et surtout, l'entrain juvénile, le caractère à la fois brillant et très »classique« du *Presto* finale, presque »haydnien«, démontrent que, à cette

1) Vienne 1748.

époque, le jeune Gluck est encore pleinement — au moins en ce qui concerne le traitement de l'orchestre — sous l'influence de son maître milanais. Les trois morceaux ici s'enchaînent, à la manière des ouvertures d'opéra italien qui devaient s'éxécuter rapidement, sans aucune interruption.

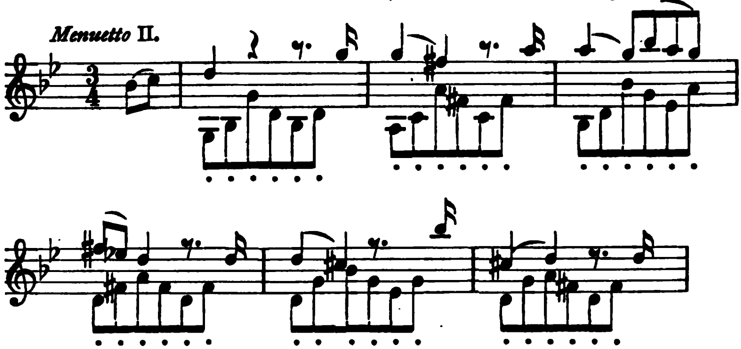
Peu de mois après, en 1749, une nouvelle pièce de circonstance, *La Contesa de' Numi*, donnée à l'occasion de la naissance du futur Christian VII, roi de Danemark, au château de Charlottenborg, débute par une *Introduzione* (en *ré mineur*) en un seul morceau, le premier exemple, croyons-nous, des courtes et substantielles préfaces, servant à préparer les auditeurs de Gluck au drame qui va se dérouler devant eux. Ici, le morceau, très court, s'enchaîne à un récitatif: avec le mouvement continu des violons (le morceau est écrit pour le quatuor seul), avec ses cadences présentant de grands écarts, avec maintes autres particularités rythmiques, le langage instrumental reste encore foncièrement »sammartinien«. Il le sera assurément davantage dans l'*Introduzione* qui ouvre la »seconde partie« de la *Contesa de' Numi*: car ce morceau est de nouveau emprunté à une *Ouverture* de J. B. Sammartini[1]) dont il constitue le finale! Ici, Gluck se contente de reproduire, sans aucun changement, note pour note, l'œuvre de son maître: il n'est pas jusqu'aux fréquentes indications de nuances *p* et *f* qui ne correspondent rigoureusement entre elles, dans les deux partitions. Seules, les barres de reprises figurant dans la partition de Sammartini ont été supprimées. On voit jusqu'à quel point cette influence persiste chez le jeune musicien allemand qui n'hésite pas à emprunter directement au maître milanais des morceaux entiers! Dès lors, rien d'étonnant si nous relevons entre eux tant de similitudes de langage et de procédés; et nous ne serions pas embarrassés de citer d'autres exemples absolument probants et tout aussi frappants. Qu'il nous suffise d'appeler l'attention du lecteur sur les modulations mineures qui surgissent si inopinément à la première page et à la fin de l'ouverture d'*Armide*: des effets analo-

[1]) Bibliothèque Grand-Ducale de Carlsruhe. H L B. 802 — *Ouertur del Sig. Giovanni Batt^a St. Martino.*

gues ne sont pas rares dans maintes ouvertures de Sammartini; ou encore dans les ballets d'*Iphigénie en Aulide*, le trio d'un Menuet:

Iphigénie en Aulide.

Gluck (Avant dernier Ballet: 3ème Acte).



nous offre le modèle parfait des trios mineurs fréquents dans les finales en *Tempo di Menuetto* du maître de Milan. Et nous pouvons bien ajouter que le souffle poétique de Sammartini inspire encore, manifestement, le fameux *solo* de flûte du ballet d'*Orphée*. Pour qui connait les séries de *Notturni* contemporains du vieux compositeur italien, le *solo* merveilleux de Gluck évoque irrésistiblement, par les rythmes capricieux et ondulants de sa mélodie, l'inspiration de Sammartini: il y a là comme un dernier hommage au vieux maître oublié! Il n'est pas très rare, en effet, de retrouver chez Gluck, même à la fin de sa glorieuse carrière, et lorsque sa musique s'affranchit de toute préoccupation de texte littéraire, quelques souvenirs des jours anciens de sa jeunesse milanaise. Peut-être l'écho de ceux-ci est-il parvenu jusqu'aux oreilles du vieux musicien qui allait être si promptement, si injustement oublié, et lui aura-t-il apporté comme une consolante et indirecte prédiction d'immortalité!

Zu Glucks „Ippolito“.
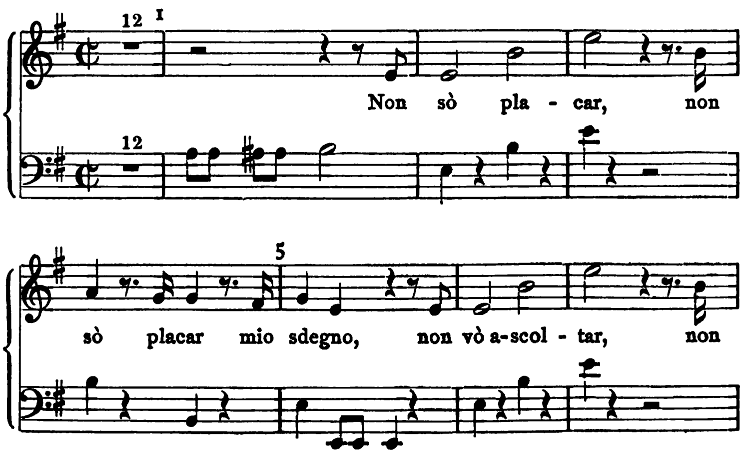
Von Hermann Abert (Halle a. S.).
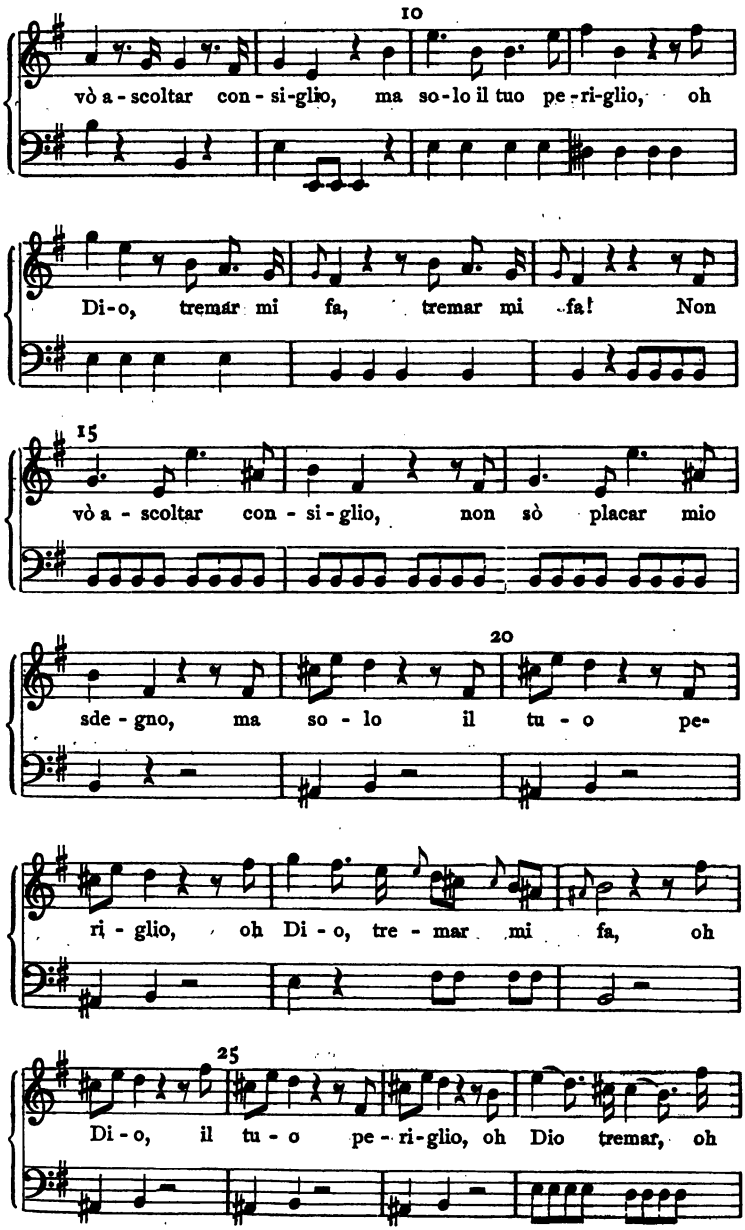
In meinem Besitze befindet sich ein interessanter Kupferstich, der die Sängerin Caterina Aschieri[1]) in der Rolle der Arsinoe in der Oper »*Ippolito*« darstellt. Sie steht im modischen Theatergewand in bauschigem Reifrock, im Federkopfschmuck und mit dem gekrümmten Degen an der Seite, vorne an der Orchesterrampe und trägt offenbar eben die nachstehende Arie vor. Der Mittelraum der Bühne ist frei, an der Seite sind, fast schnurgerade ausgerichtet, zwei Reihen von Statisten sichtbar. Im Hintergrund erblickt man durch die hohen Tore des saalartigen Raumes eine Burg und das Ufer des Meeres mit Segelschiffen, davor steht eine stattliche Anzahl von Kriegern mit Lanzen und Fahnen. Das Proszenium ist auf beiden Seiten flankiert von je zwei riesigen Männergestalten in der Tracht, wie die damalige Zeit sich die Chinesen vorstellte, mit spitzen Topfhüten und Schnabelschuhen; sie tragen mächtige, baldachinartige Schirme mit drei Lagen Federn übereinander. Vom Orchester ist nur ein Teil sichtbar: 16 Streichinstrumente aller Arten, 4 Holzbläser und merkwürdigerweise 6 Hörner, das übrige wird durch zwei riesige giebelflügelartige Gebilde, offenbar eine Erfindung des Stechers, verdeckt. Über der Bühne aber hängt, von allegorischen Gestalten gehalten, in halber Höhe ein Vorhang, der das unten abgedruckte Sonett sowie die Musik der Arie enthält. Darüber schweben, auf einer Wolke ruhend, Mars und Merkur, zwischen beiden das Porträtmedaillon einer Frau, wohl ebenfalls der Aschieri, im Schuppenpanzer. Ganz
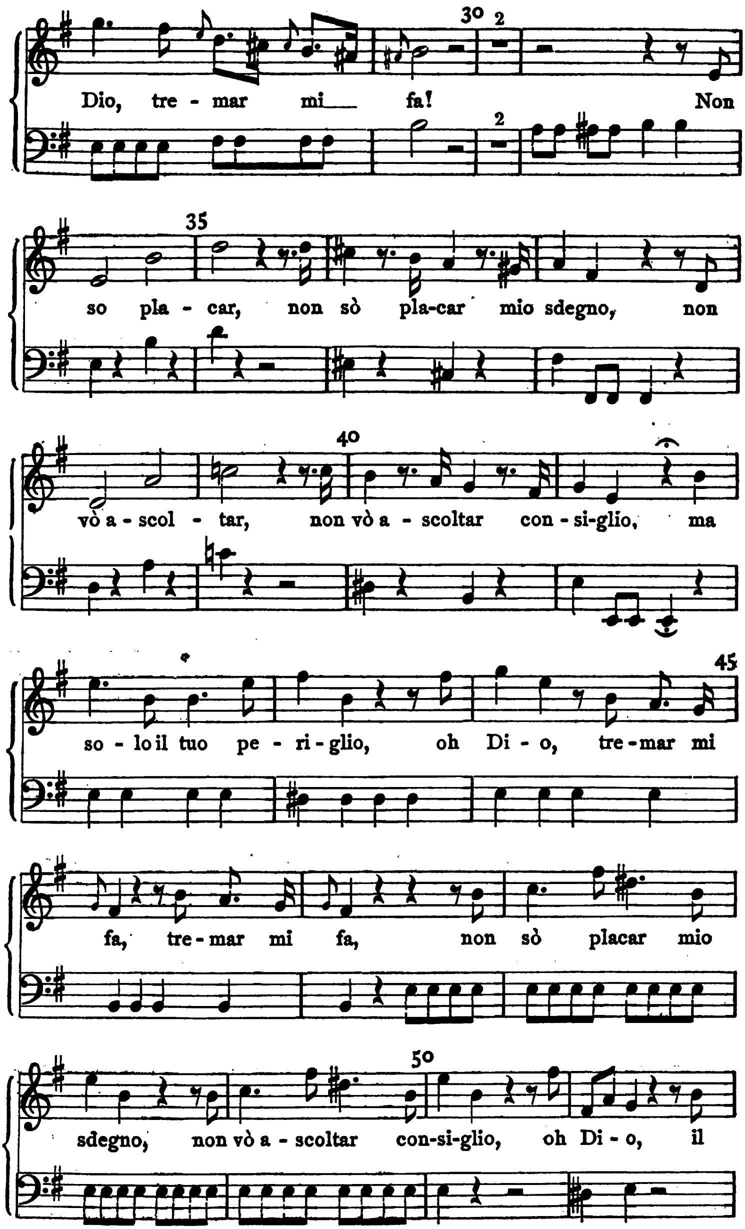
[1]) Über sie vgl. F. Piovano, Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft IX, 241 ff.
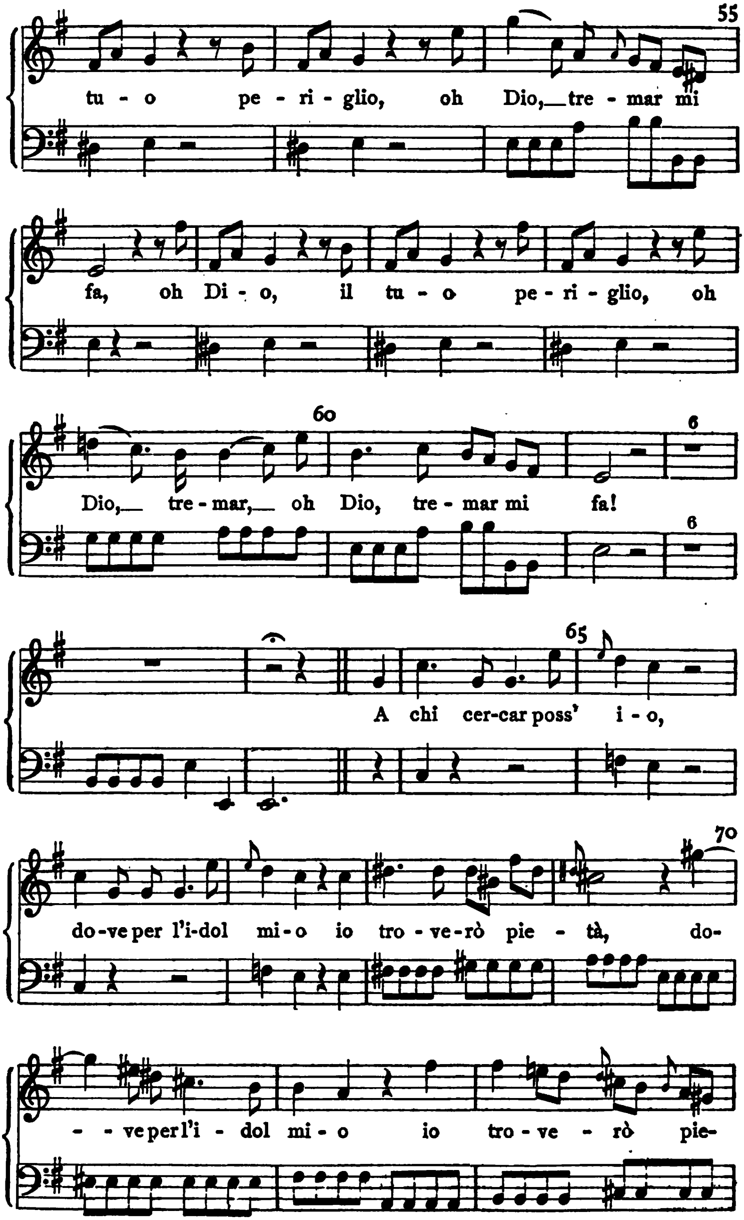
rechts unten auf dem Stich findet sich der Name des Stechers: »Marc. Antonio dal Rè sculps«. Dieser Stich, der, wie man sieht, auch theatergeschichtlich nicht ohne Interesse ist, wird es musikgeschichtlich noch ganz besonders dadurch, daß es sich hier ganz offenbar um die Darstellung einer Szene aus einer Gluckschen Oper handelt. Oben in der Mitte stehen nämlich folgende Worte: *Alla Virtuosissima Signora | Caterina Aschieri | Che nel Regio Ducal Teatro di Milano Rappresenta il Personaggio d'Arsinoe del Dramma | intitolato Ippolito 1745.*
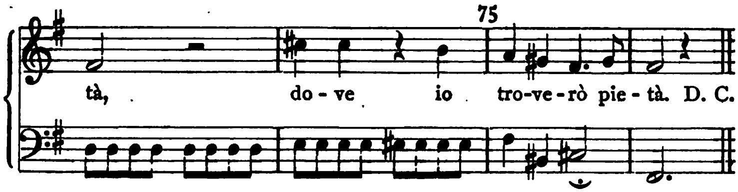
Nun ist aber 1745 tatsächlich im R. Ducal Teatro in Mailand der Glucksche »*Ippolito*« mit der Aschieri als Arsinoe aufgeführt worden, und auch der Text unserer Arie stimmt mit dem Libretto Corios überein. Dagegen ist von der Aufführung einer gleichnamigen Oper eines andern Komponisten an der genannten Bühne nichts bekannt. Wir haben also allen Grund zu der Annahme, daß die Arie »*Non sò placar mio sdegno*«, deren Musik im Auszug (nur mit Singstimme und Baß) gewissermaßen als Saum im Halbkreis auf die untere Seite des Vorhangs gestochen ist, wirklich eine Glucksche Komposition ist. Damit stimmt die ganze Haltung des Stücks überein, die sich durchaus mit dem Stil der Gluckschen Jugendopern deckt. Da die Arie sich nicht im Katalog von Wotquenne findet, möge sie hier folgen:




vò a - scoltar con - si - glio, ma so - lo il tuo pe - ri - glio, oh
Di - o, tremar mi fa, tremar mi fa! Non
vò a - scoltar con - si - glio, non sò placar mio
sde - gno, ma so - lo il tu - o pe-
ri - glio, oh Di - o, tre - mar mi fa, oh
Di - o, il tu - o pe - ri - glio, oh Dio tremar, oh


Dio, tre - mar mi fa! Non
so pla - car, non sò pla-car mio sdegno, non
vò a - scol - tar, non vò a - scoltar con - si-glio, ma
so - lo il tuo pe - ri - glio, oh Di - o, tre - mar mi
fa, tre - mar mi fa, non sò placar mio
sdegno, non vò a - scoltar con-si-glio, oh Di - o, il


tu - o pe - ri - glio, oh Dio,__tre - mar mi
fa, oh Di - o, il tu - o pe - ri - glio, oh
Dio,__ tre - mar,__ oh Dio, tre - mar mi fa!
A chi cer-car poss' i - o,
do-ve per l'i-dol mi-o io tro - ve-rò pie - tà, do-
- - ve per l'i - dol mi - o io tro - ve - rò pie-



Der Stich enthält ziemlich viele Fehler und Ungenauigkeiten. So steht im Takt 16 1. Viertel in der Singstimme c′; Takt 25 f. ist in Singstimme und Baß verdruckt. In das Ritornell Takt 30 ff., das wie alle seinesgleichen nur durch Pausen mit der entsprechenden Taktzahl vertreten ist, ragt ein Teil der Illustration hinein. Takt 34 hat die Singstimme als zweite halbe Note c″, und im Text steht hier und Takt 36 parlar statt placar. Takt 37 ist in der Singstimme das zweite Viertel ganz undeutlich, das letzte Achtel lautet c′. Takt 40 lautet das dritte Viertel in der Singstimme h′. Takt 45 lautet der Vorschlag beidemal h′. Takt 56—58 fehlt im Baß das Kreuz. In den Platz des Ritornells nach Takt 61 ragt die Illustration hinein. Takt 65 und 67 fehlt im Baß das Auflösungszeichen. Takt 68 fehlen in der Singstimme vor his′ und im Baß vor gis die Kreuze, ebenso in Takt 69, dagegen stehen sie in Takt 72 durchweg. Im allgemeinen sei noch bemerkt, daß die Singstimme im Sopranschlüssel notiert ist, während der Baß überhaupt keinen Schlüssel hat.

Die Arie, die wegen ihrer Molltonart bemerkenswert ist[1]), besteht aus dem üblichen zweiteiligen Hauptsatz, der hier sehr regelmäßig gebaut ist, und dem kurzen Mittelsatz mit verwandtem motivischem Material, worauf das Da-Capo folgt. Die Melodik ist die in der Hasseschen Schule übliche (vgl. die großen Intervallschritte am Anfang und die Seufzermelodik in der Mitte des Hauptsatzes). Auch die unruhige Modulation des Mittelsatzes hat für den Kenner der zeitgenössischen Oper nichts Auffallendes. Derartige Extravaganzen kommen gerade an dieser Stelle häufig genug vor. Auch daß dieser Teil in C beginnt (statt in G) und in Fis-moll (statt in H-moll) schließt, ist zwar nicht das Gewöhnliche, läßt sich aber durch zahlreiche Parallelen belegen. Koloraturen fehlen, in unserem Stiche wenigstens, vollständig. Im allgemeinen kann der Ausdruck der im Text gegebenen

1) Die Tonart E-moll findet sich in den früheren Opern, soweit sie uns erhalten sind, nur noch einmal: in der Arie »Padre, perdona« des »Demofoonte«.

Empfindung mit den Mitteln der Zeit durchaus als wahr bezeichnet werden; von allem ist dem Komponisten das Schwanken zwischen Entrüstung und zartem Mitleid im Hauptsatz trefflich gelungen.

Die Arie scheint das Glanzstück Caterina Aschieris gewesen zu sein. Dafür spricht außer der Tatsache, daß sie überhaupt auf dem Stiche wiedergegeben wurde, noch die Beifügung folgendes

Sonetto:

Che sol per Te da forti lacci avvolto
Vago Real Garzone il Padre irato
Non curi, e il regno, e corra incontro al fato,
È molto in ver: ma che non può un bel volto?
Che sott' elmo gravoso il crin raccolto,
E di lucido acciaro il Fianco armato,
Con cor, che rado a viril petto è dato,
Forte tu pugni, e vinca, ancora è molto.
Ma che dell' Alme altrui fatto Signore
Il Tuo Canto gentil tal abbia impero,
Che a Te s'inchini ogni ritroso core:
Ah questo, ARSINOE Bella, è vanto altero
È tanto sovra quello in Te Maggiore,
Quanto quello è in Te finto, e questo è vero.

Glucks „Cinesi“ und „Orfano della China“.

Von Richard Engländer (Berlin).

Die Oper »*Le Cinesi*« und das Ballett »*L' Orfano della China*« haben durch Marx als angeblich bloße Gelegenheitsarbeiten eine nur oberflächliche Beurteilung erfahren, für das Ballett noch dazu aus zweiter Hand. Schon die äußere Geschichte der beiden Stücke spricht dafür, daß sie mehr als das bedeuten, und die Partituren zeigen Gluck beide Male auf Experimenten der verschiedensten Art begriffen. Sie sind aber außerdem interessant als zwei Beiträge Glucks zu demjenigen Sujetkreis in der Literatur des 18. Jahrhunderts, der mit dem chinesischen Kostüm arbeitet, einem Teilgebiet der als »chinoiserie« bezeichneten Spielart exotischer Liebhabereien, die nach einem Aufsatz von F. Roger-Cornaz[1]) schon im 17. Jahrhundert einsetzte und im 18. Jahrhundert in steigendem Maße hauptsächlich im Kunstgewerbe und in Formen höfischer Belustigung, wie Bällen und Balletten, nachzuweisen ist. Welche Rolle diese Richtung in der dramatischen, vor allem musikdramatischen Literatur gespielt hat, ist eine Frage für sich, die in dem Aufsatze kaum angedeutet ist. Daß für solche Chinesenstücke, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wenn auch in einigem Abstand von den Türkenstücken, bedeutsam hervortreten, der zweite und dritte Band des in dem erwähnten Aufsatze merkwürdigerweise nicht genannten monumentalen Werkes Père du Haldes[2]), das 1735 in erster, 1736

[1]) »La chinoiserie au XVIIe siècle et au XVIIIe«.. Bibliothèque Universelle et Revue Suisse. No. 193. 1912. S. 143 ff.

[2]) »Description Géographique, Historique, Chronologique ...... de l'Empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise, Par le P. J. B. du Halde, de la Compagnie de Jesus« et la Haye, Chez Henri Scheurleer.

in zweiter Auflage erschien, durch genaue Kulturbeschreibungen wertvolle, vor allem kostümliche Abbildungen, Beispiele musikalischer und poetischer Art (insbesondere die Übersetzung eines Dramas durch den Père Brémaire) eine Fülle von Anregungen bot, ist unzweifelhaft.

1. Le Cinesi[1]).

Von den Partituren kommen für die Beurteilung nur das Berliner und Dresdener Exemplar als Manuskripte des 18. Jahrhunderts in Betracht. Davon ist das Berliner wegen seiner Zusammenfügung des Gluckschen Werkes mit der Partitur der auch geschichtlich dazu gehörigen Bonnoschen »*Isola disabitata*« das wichtigere. Der unter Übersehung des auf dem Rücken des Bandes undeutlich sichtbaren Wortes »Cinesi« irrtümlicherweise durch den früheren Besitzer Pölchau in die Partitur notierte Titel »l'*Eroe Cinese*« einerseits[2]), die alleinige Benutzung des Titels »*Componimento drammaticho che introduce ad un ballo cinesi*« auf der Dresdener Partitur andererseits hat zu bibliographischen Irrtümern und falschen Schlußfolgerungen geführt, die sich durch den Hinweis auf das »*le Cinesi*« als Haupttitel und das »*Componimento drammaticho che introduce ad un ballo*« als Nebentitel in der ursprünglichen Textfassung von 1735[3]), sowie auf die alleinige Benutzung des Untertitels bereits auf den zu dem ursprünglichen Text gehörigen Wiener Partituren Caldaras[4]) (in einem Exemplar mit »*Ballo*«, im anderen mit »*Ballo Cinese*« am Schluß) erledigen.

---

[1]) Die Angaben von Schmid, Ch. W. Ritter von Gluck (1854), S. 52 bis 54, 59—60; Marx, Gluck und die Oper (1863) I, S. 208—212; Wotquenne, Thematisches Verzeichnis der Werke von C. W. v. Gluck (1904), S. 196, werden im folgenden als bekannt vorausgesetzt.

[2]) S. darüber den Aufsatz Otto Lindners in der Kgl. priv. Berliner Zeitung 15. Juli 1860; der Berliner Partitur beigefügt.

[3]) S. darüber Metastasioausgabe Torino 1788, T. XIII, Tavola Cronologica. S. 27.

[4]) Wien, Hofbibliothek und Gesellsch. der Musikfreunde. In Lexicis und Monographien wird im Anschluß an die falschen Angaben mehrerer Metastasioausgaben fälschlich Reuter als Komponist genannt.

Dieses Werk aus dem Jahre 1754 ist das einzige größere Produkt der Tätigkeit Glucks in dem der Ägide Bonnos unterstehenden musikalischen Kreise des Prinzen von Sachsen-Hildburghausen[1]), dem Gluck seit Ende 1751, nach dem Wiener Diarium (Beil. zu Nr. 82; 1754), als »fürstlicher Kapellmeister« angehörte. Die ständigen Sänger der prinzlichen Konzerte waren zur Ausführung bestimmt. Nach Dittersdorf[2]) kam er Mitte Mai, also 4 Monate vor dem Endtermin, zur Komposition des Werkes nach Schloßhof, wo er die dekorativen Vorbereitungen zu dem Schloßhoffest bereits im vollen Gange fand. Für die Annahme, daß die Schloßhofaufführung von biographischer Bedeutung sei[3]), indem sie die Brücke zu Glucks Wiener Engagement bildete, spricht der Erfolg des Werkes und seine spätere Aufnahme in das Wiener Repertoire (nach Dittersdorf mit der Cat. Gabrieli in der *Tesi*rolle), beides freilich nicht zum wenigsten die Folge der vielbestaunten dekorativen Einrichtung[4];) noch mehr spricht dafür die Tatsache, daß Maria Theresia, wie aus einem Briefe Metastasios an den Prinzen von Hildburghausen vom 18. November 1753[5]) zu entnehmen ist, sich über das Programm des Schloßhoffestes im voraus genau orientieren ließ, so daß also der Auftrag an Gluck schon als halb offiziell anzusehen ist. In diesem Zusammenhang erklärt sich die Wahl des damals fast 20 Jahre alten Librettos: es war 1735 als höfischer Karnevalsscherz gedichtet worden, für nur 3 Frauenrollen, von denen die erste (Lisinga) von der damaligen Erzherzogin

---

1) Vgl. E. Wellesz, Gius. Bonno. Sammelb. d. I. M.-G. XI, S. 395 ff.

2) Vgl. K. D. von Dittersdorf, Lebensbeschreibung (hsgeb. von Spazier 1801 und von Istel bei Reclam), 8. u. 9. Kap.

3) Z. B. Welti, Gluck (Reclam), S. 22.

4) Schmid nennt Pompeati als ihren Schöpfer, mit Berufung auf das Wiener Diarium. Da aus diesem aber nur zu entnehmen ist, daß Pompeati den beiden Majestäten die szenische Einrichtung nach der Aufführung näher zeigte, und da Pompeati außerdem schon als erster Solotänzer in Schloßhof beteiligt war, behält Dittersdorf recht, der statt seiner Quaglio nennt; »architetto di molto esperienza in questo teatro in Vienna e mio amico« (Metatasio in einem Brief vem 4. Febr. 1754; Opp. post II, 149).

5) Metastasio, Opp. post. II, 136.

Maria Theresia selbst gespielt worden war[1]). Es liegt also nahe, die Wiederaufnahme dieses Stückes in einer textlich durch Hinzufügung einer Männerrolle erweiterten und musikalisch den veränderten Aufführungsbedingungen entsprechenden Form auf den persönlichen Wunsch der nunmehrigen Kaiserin zurückzuführen. Im engen Zusammenhang mit der Vorgeschichte des Librettos steht die Frage nach dem Zwecke des, wie der Originaltitel andeutet, von vornherein nicht als vollgültiges Theaterstück gedachten Werkes. Moritz Fürstenau nimmt in einer handschriftlichen Einleitung zur Dresdener Partitur, gestützt auf den Untertitel, für 1735 ein Ballett als darauffolgend an, wobei er sich zugleich auf die Schlußworte beruft[2]), und fordert konsequenterweise ein solches sowohl für Schloßhof, als für Wien. Daß diese Vermutung für Schloßhof bestimmt nicht zutrifft, hier vielmehr ein Ball hinterher stattfand, beweist das authentische Wiener Diarium[3]). Es sei hier überdies die Möglichkeit genannt, das »Ballo« des Untertitels einfach als »Ball« aufzufassen, wofür gerade die doppeldeutigen Schlußworte reklamiert werden können, so daß es sich für 1735 möglicherweise um einen der damals, wie in der Einleitung erwähnt, beliebten Bälle im chinesischen Kostüm handelt. Demnach ist also nur für die Wiener Aufführungen des Gluckschen Stückes die Verbindung mit einem Ballett als sicher anzusehen.

Die erste Fassung hat folgenden Inhalt. Ort der Handlung: »Una Città della Cina«. Lisinga sitzt in ihrer Stube mit ihren Freundinnen Sivene und Tangia beim Tee zusammen. Sie kommen überein, sich durch Theaterspiel die Langeweile zu vertreiben. Lisinga spielt eine Szene im heroischen Stile (Andromache, die Witwe Hektors, wird vom König Pyrrhus bedrängt, der ihr den kleinen Astyanax aus dem Arm zu reißen droht, da sie seine Liebe nicht erwidern will; erste Arie). Sivene bringt eine Pastoralsszene (die Schäferin Licoris ermahnt den liebestollen Tirsi zur Vernunft; zweite Arie). Tangia spielt eine Szene im Buffostil (»Un giovane affettato tornato

[1]) Sivene: Erzherzogin Maria Anna. Tangia: Contessa Fixin (Partiturangabe).

[2]) »Vengano gli stromenti, concertate un balletto. Ognun ne gode«, etc.

[3]) »Nach solch Chinesischer Opera verfügten Sich die Allerhöchsten Herrschaften in einen . . . ungemein prächtig erleuchteten Saal, in welchen Dieselbe sich einige Stunden mit Tanzen unterhielten.«

dai paesi«, der mit seinen in Paris erworbenen europäisierenden Manieren und seinen Erfolgen bei den Frauen kokettiert; dritte Arie). Nachdem in einer Schlußkritik Bedenken gegen jeden der drei Stile geäußert worden sind (der heroische sei zu schwer, der pastorale etwas ermüdend, der komische leicht verletzend), einigen sich die drei Freundinnen auf ein Balletto als eine alle gleichermaßen befriedigende Belustigung; Schlußterzett.

Davon unterscheidet sich die zweite Fassung durch die geforderte Einführung Silangos. Mitten in der Unterhaltung der Freundinnen erscheint plötzlich Silango, der aus Paris zurückkehrende Bruder der Lisinga und Liebhaber der Sivene, der Sitte zum Trotz im Frauengemache. Allgemeine, etwas erheuchelte Empörung der um ihren guten Ruf besorgten Mädchen. Als Silango, der sich vergebens auf die freieren französischen Sitten beruft, Miene macht, wieder zu gehen, halten sie ihn langsam zurück und beruhigen ihr Gewissen damit, daß kein Fremder seinen Überfall bemerkt habe. Silango beteiligt sich im weiteren Verlaufe als in Wahrheit verliebter Tirsi an der Pastoralszene; auch ist die Stutzerszene der auf Sivene eifersüchtigen Tangia hier auf ihn gemünzt.

Dieser kleine Einakter ist der einzige komische Versuch Metastasios auf Wiener Boden, wie seine Intermezzi zur »*Didone*« auf italienischem[1]). Daß er selbst den Text wenigstens in der zweiten Fassung durchaus nicht unterschätzt wissen wollte, zeigt sich darin, daß er das Manuskript zusammen mit anderen nicht oder unvollkommen gedruckten Stücken mit den empfehlenden Worten eines Briefes vom 19. März 1754 Calsabigi nach Paris schickte[2]). In seiner ersten Fassung nicht eigentlich komisch, sondern fast nur ein Dekorationsstück und ein den Schauspielern entgegenkommendes »Modello di stile«[3]), gewinnt es durch die Einführung des von Tangia persiflierten »Giovane affettato« nicht nur ein komischeres Gesicht und ein brauchbares Liebesmotiv und damit für die zweite und dritte theatralische Szene an Gegenständlichkeit, sondern auch eine Art von Rechtfertigung des chinesischen Kostüms.

Die älteste Art, die Chinesen (wie übrigens auch die Türken) im komischen Genre auf die Bühne zu bringen, ist die,

---

[1]) Nach der Angabe der »Tavola Cronologica«, S. 33, der Ausgabe Torino 1788, T. XIII. Die Verfasserschaft Metastasios steht für die Intermezzi zur Didone allerdings nicht zweifellos fest.

[2]) Opp. post. II, 164.

[3]) S. Met.-Ausgabe Milano 1820, I 34.

sie als komische, radebrechende Episodenfiguren in ein europäisches Milieu zu stellen, wie es schon in Regnards »*le Chinois*« von 1692 geschieht[1]). In den Libretti der komischen oder halbkomischen Oper hat man sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wiederholt unter Mitanwendung jenes Kauderwelsches des radikaleren Mittels bedient, Europäer auf chinesischen Boden, besonders auf eine imaginäre Chineseninsel zu verpflanzen, sie in abenteuerlichen Zusammenhang mit Chinesen, aber auch mit an dieser Stelle nicht vermuteten eigenen Landsleuten zu bringen und sie schließlich noch selbst zu komischem Effekt und zur Lösung von allerhand Verwicklungen in chinesischer Kleidung auftreten zu lassen. So geschieht es in der »*Isola disabitata*« Goldonis (1757)[2]); noch mehr im »*Idola cinese*« Lorenzis (1767), der fast gleichzeitig mit einer ähnlichen Komödie Cerlones »*Il tiranno cinese*« herauskam[3]); und im »*Panurge dans l'isle des Lanternes*« (1785)[4]). Man hat es hierbei im Grunde nur mit einem Teilgebiet derjenigen Hauptrichtung der komischen Oper zu tun, die durch Gegenüberstellung von verschiedenen Rassearten oder wenigstens verschiedenartigsten Volkstypen, d. h. also durch ethnographische Spielereien, die sich meistens schon im Titel ausprägen, komische Wirkung erstrebten. So ist vor allem die parodistische Kontrastierung eigener und französischer Sitte im Intermezzo schon in den zwanziger Jahren besonders beliebt[5]). Eine Kondensierung dieses Effektes in eine Person ist der schon der Stegreifkomödie vertraute »Italien francisé«, zu dem in allen Literaturen Gegenstücke

---

1) P. Larousse, Grand diction. univers. du XIX. siècle (1869) IV, 133.

2) In der Komposition von Gius. Scarlatti wird das Stück noch 1769 zu den erfolgreichsten »Operetten« des italienischen Repertoires gezählt. Vgl. Schreiben über die kom. Oper, aus dem Hannöverisch. Magazin, 56tes Stück, 1769 (Anh. zu dem III. Jahrg. der Nachrichten u. Anmerkungen, die Musik betr [Hiller], 12. Stück, S. 91).

3) Vgl. dar. Scherillo, Storia Letteraria dell' Opera buffa Napoletana, S. 219—231.

4) Oper von Grétry. Der Text nach Riemann (Opernhandbuch) von Graf von Provence und Morel de Chédeville.

5) Abert, Jommelli (1908), S. 405.

vorhanden sind, das hauptsächlichste der »*Jean de France*« Holbergs [1]). Von ihm ist der aus Paris zurückkehrende Chinese nur eine gesteigerte Auflage.

Daß das Intermezzo selbst diese Figur kannte, zeigt sich schon in dem Titel des leider nicht erhaltenen und nicht bestimmt zu datierenden »*Cinese rimpatriato*« Sellittis, einem der erfolgreichsten Stücke des Pariser Buffonisten-Repertoires 1753, das sowohl der opéra comique als der comédie italienne zu Parodien diente, nämlich »*Le Chinois poli en France*« von Anseaume und »*Les Chinois*« von Naigeon [2]), zu welchem Kreis zweifellos ein Pasticcio »*Le Chinois poli en France ou le Chinois de retour*« [3]) zeitlich und inhaltlich zu rechnen ist. Dieser »Cinese« ist nach der Inhaltsangabe de la Laurencies [4]) ganz dieselbe Figur, die Metastasio für die Aufführung in Schloßhof eingeführt hat; er hat genau die Eigenschaften, die in Glucks Buffoarie gegeißelt werden, aber auch in seiner Rolle als Liebhaber stimmt er mit Silango überein. Es kann danach angenommen werden, daß man es hier mit einer altbeliebten Buffogestalt zu tun hat, daß womöglich schon Metastasios erster Entwurf in einem direkten Zusammenhang irgendwelcher Art mit dem Sellittischen Stücke stand, und daß Metastasio auf dem Umweg über Paris nachdrücklich auf diese Figur wieder hingewiesen wurde, eine Vermutung, für die die Glucksche Bearbeitung der Anseaumeschen Parodie zwei Jahre später spricht. Bei den künstlerischen Beziehungen, die zwischen Paris und Wien, noch ehe sie durch den Briefwechsel zwischen Favart und Durazzo fester geknüpft wurden, durch die Wiener Tätigkeit der He(r)bertschen Truppe auch für das komische Genre schon seit 1752 bestanden [5]),

1) B. Diebold, Das Rollenfach im deutsch. Theaterbetrieb des 18. Jahrh. (Theatergeschichtl. Forschungen 25), S. 102.

2) A. Pougin, Monsigny et son temps (1908), S. 17.

3) In der Bibl. Lille. Vgl. Ergänzung. u. Nachtr. zu Wotquennes themat. Verzeichnis der Werke Glucks (Liebeskind), S. 20.

4) »La grande Saison italienne de 1752; les bouffons«. Revue Mus. S. I. M. 1912. No. 7/8, S. 14/15.

5) Vgl. Sonnleithner, Materialien zu ein. Geschichte der Wiener Theater und des Balletts (handschriftl. im Archiv d. Gesellsch. der Musikfreunde, Wien).

liegt diese Vermutung durchaus nahe. Auch die textlich stark abweichende Parodie Naigeons[1]) spricht, allerdings im umgekehrten Sinne, für eine solche Wechselwirkung zwischen den beiden Kunstzentren: sie hat die Sellittische Figur des zurückkehrenden Jünglings, daneben aber eine parodistische Verwendung der politischen Zwangsheirat der, wie sich schließlich herausstellt, heimlich ineinander verliebten Kinder zweier bisher verfeindeter Monarchen, aus dem »*Eroe Cinese*« Metastasios, der 1752 in Schönbrunn zuerst aufgeführt worden war. Dazu kommen hier Züge und Bilder der Fassung der »*Cinesi*« von 1754, so das auf Du Halde weisende, von der Sitte geforderte Abwehren des eindringenden Jünglings und vor allem die den »*Cinesi*« verwandte Szene, in der die Liebenden beim Tee sitzen, in scheinbar harmlosem Theaterspiel sich ihre Liebe gestehen und unter schauspielerischer Mitwirkung einer Vertrauten französische Sitten nachahmen, eine Szene, die in Paris bei der Première nachweislich einen Novitätseffekt machte[2]).

Noch in einer anderen Beziehung zeigen sich theatergeschichtlich wichtige gemeinsame oder wenigstens parallele Wege in Paris und Wien: wie Favart in Paris in den »*Chinois*« seine dekorativen Reformen zum ersten Male auf einen exotischen Stoff anwandte und zwar in konsequentester Form, ein Versuch, den er erst 1761 mit »*Soliman II*« auf das Türkenstück übertrug[3]), so hat man in Wien gerade mit dem chinesischen Kostüm die ersten Versuche zu größerer szenischer Echtheit gemacht, zuerst wohl in Bonnos »*Eroe*« 1752 — nach den eingehenden Dekorationsforderungen des Textbuches zu schließen[4]) —, das zweitemal in noch ver-

---

[1]) Nach Pougin, a. a. O., am 18. Febr. 1756, nach der »Histoire de l'opéra bouffon« (Amsterdam 1768) I 72 ff. am 18. Mai 1755 zum ersten Male gegeben.

[2]) Histoire de l'op. bouffon, a. a. O.: »Cette scène forme un tableau des plus charmans, et vaut seule un acte; elle est frappante au Théâtre et a été supérieurement rendue par les trois Actrices qui l'ont joué«.

[3]) A. Font, Favart (1894) S. 227.

[4]) (Dresden, Kgl. Biblioth.) »Tutto ciò che si vede, ostenta la diversità con la quale producono in clima così diverso non men la natura che l'arte« und dgl. mehr. Die Dekoration stammte von Sig. Giuseppe Chamant, »primo Pittore, Ingegnere delle Cesaree Maestà Loro«.

blüffenderer Form eben in Schloßhof[1]); sicher geschah dies unter dem Einfluß Durazzos, dem gegenüber Favart selbst sich 1761 brieflich über das neuerliche Streben nach »vraisemblance dans le costume et la mise-en szene« äußert[2]). Es ist kein Zweifel, daß diese Versuche der fünfziger Jahre bahnbrechend waren für die Opulenz und Kühnheit chinesischer Inszenierung, insbesondere die bizarr-prächtige Darstellung chinesischen Zeremoniells, mit der eine Anzahl Opern in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein außerordentliches Glück machte, so (dem Text nach schon genannt): der »*Idolo Cinese*« in den Kompositionen Paisiellos (Neapel 1767)[3]) und Schusters (Dresden 1774)[4]), der »*Panurge dans l'isle dans Lanternes*« Grétrys (Paris 1785)[5]); ebenso der »*Mostro*« Seydelmanns (Dresden 1786)[6]).

Man wird nicht erwarten, bei diesem Texte, der im chinesischen Gewande ausschließlich Proben europäischen Geschmackes gibt, etwa einen Kontrast zwischen französischem und chinesischem Wesen musikalisch ausgenutzt zu finden. Weder bei Caldara läßt sich ein Versuch dieser Art feststellen, noch auf den ersten Blick bei Gluck. Nach dem Bericht von Dittersdorf aber ist auch ohne besondere Angabe der Partitur durch Hinzufügung eines Schlaginstrumen-

---

1) Wiener Diar.: »Bey dem Aufzug der Schaubühne erblickte man ein Chinesisches Cabinet von so künstlich und hier-landes noch nie gesehener theatralischen Erfindung ....«; cf. dazu Dittersdorf.

2) Font, a. a. O., S. 228. Dieselbe Tendenz, auf das exotische Kostüm in der tragédie angewandt, hebt Delalande (Voyage d'un François en Italie 1765 et 66, Venedig 1769, VIII, S. 214) bei einer italienischen Aufführung von »*Mahomet II.*« in Florenz besonders hervor.

3) Über den bis ins 19. Jahrh. wirksamen Erfolg vgl. Scherillo, a. a. O., S. 231.

4) Noch 1798 (6. Juli) wurde die Oper in einer deutschen Bearbeitung in Dresden neu hervorgeholt (s. Theaterzettel in d. Kgl. Bibl., Dresden).

5) Vgl. den eingehenden Bericht aus dem Mercure de France bei Cramer, Magazin der Musik II, S. 596 ff. v. A. am Schluß: »Auch ist die Bekleidung sehr sorgfältig und prachtvoll gewesen, und die Decoration, nach den Begriffen eingerichtet, die man von dem chinesischen Costhume hat, das der Verfasser angenommen, trägt zu der vollen Wirkung des Schauspiels bey«.

6) Näheres bei R. Cahn-Speyer, Seydelmann (1909), S. 82.

ten-Ensembles von »Glöckchen und Triangeln, Handpauken und Schellen«, an der ziemlich einzigen Stelle, wo es der Musiker auf eigene Faust riskieren konnte, nämlich der Ouvertüre, alles mögliche zu einer musikalischen Illusionssteigerung des fremdländischen Schauplatzes getan worden, weshalb die Partitur neuerdings[1]) als erstes Beispiel einer Programm-Ouvertüre bei Gluck reklamiert worden ist.

Damit gibt Gluck den ersten seiner Versuche einer orientalischen Charakteristik und zugleich ein ziemlich frühes Beispiel überhaupt; denn auch in der Türkenoper wird eine solche erst seit Hasses »*Soliman*« allgemeiner[2]), wenn man freilich die für die Türken- wie die Chinesenoper schon lange vorher übliche, gelegentliche Verwendung eines orientalisierenden Instrumental-Ensembles auch ohne ausdrückliche Angaben der Partitur (wie in Schloßhof also) anzunehmen hat, zumal, wie im Falle Hasses, als Bühnenmusik bei geeigneten Anlässen. Als Beispiel dafür seien die Bemerkungen auf dem Textbuche des »*Tartaro nella Cina*« (Reggio 1715)[3]) des auch für die Türkenoper interessierten Fr. Gasparini genannt, wo in einer Tempelszene der Chor zu singen hat, »*mentre i Bonzi suonano i loro stromenti*« (III, 7). Daß man vielfach bestrebt war, zwischen dem derben und schwerfälligen Türken und dem zierlicheren, leichteren Chinesen zu unterscheiden, lehrt ein Vergleich der meist lärmenden, durch die Anwendung des Gran tamburo gekennzeichneten Türkenmusiken[4]) etwa mit den feineren, von Dittersdorf für die »*Cinesi*« überlieferten klanglichen Zusammenstellungen. Für relativ frühe Versuche, neben dem Kolorit auch die bewegliche, mit der Wiederholung und vielfachen Variation kleinster Partikeln arbeitende spezifisch chinesische Melodik[5]), von der

---

[1]) H. Botstiber, Gesch. der Ouvertüre (Kl. Handb. der Musikg. IX, 1913), S. 117.

[2]) Vgl. W. Preibisch in den Sammelb. der I. M.-G. X, S. 437 ff.

[3]) Dresden, Kgl. Biblioth.

[4]) Man vgl. z. B. den Janitscharenchor (Nr. 5) der »Entführung«. S. auch das unter S. 80 Gesagte.

[5]) Vgl. dazu E. Fischer in den Sammelb. der I. M.-G. XII, S. 180—181.

man sich aus den Proben du Haldes überzeugen konnte, auszunützen, scheint die Ouvertüre Jommellis zu sprechen, die der Aufführung des »*Cinese*« Sellittis in Paris 1753 vorausging[1]). Den Versuch, eine dem Kolorit und dem Inhalt nach »chinesische« Musik für ein ganzes Stück durchzuführen und so den Kontrast des Europäers und des Orientalen mit musikalischer Prägnanz zu fassen, hat Grétry im »*Panurge*«, dem Hauptstück der ganzen Gattung, gemacht. Was aber nahelag, nämlich die von du Halde notierten Melodien direkt zu benutzen, dazu hat man sich vor Webers »*Turandot*« scheinbar nicht entschlossen.

Es ist kein Zweifel, daß in der Ouverture der »*Cinesi*«, die sich formell und inhaltlich dem von Ernst Kurth in seinem Aufsatz: »Die Jugendopern Glucks bis Orfeo«[2]) gezeichneten Schema anschließt, die Hinzufügung der Schlagmusik den allein dafür in Betracht kommenden Ecksätzen, vor allem dem letzten in seiner signalmäßigen Motivik und seiner rondomäßigen Haltung, starke klangliche Reize verliehen hat und Effekte wie den des Eintritts der Reprise über dem tremolo der Geigen auf a″ im letzten Satze noch gesteigert hat. Von den Arien halten sich die beiden mittleren durchaus an den von Kurth[3]) festgestellten Normaltyp, mit einer in der übertriebenen Anwendung der Schlußmanieren Hassescher Art betonten Absichtlichkeit, wozu noch Wendungen wie die deutlich an weichliche melodische Liebhabereien Bonnos anklingende Anfangsphrase der Silango-Arie[4]) hinzuzurechnen sind. Die Hauptstücke der ganzen Partitur überhaupt sind die erste und vierte Arie. Die Buffoarie ist schon deshalb wertvoll, als man hier ausnahmsweise einem authentischen Versuche Glucks auf komischem Gebiete gegenübersteht. Der Hauptsatz (von buffomäßig klarem, zweiteilig entsprechendem Bau, der jedem Teile die erste Viererstrophe je zweimal

[1]) De La Laurencie a. a. O.

[2]) Studien zur Musikwissenschaft. Beih. der Denkmäl. der Tonk. in Östr. 1913, S. 222ff.

[3]) Ebenda, S. 199ff.

[4]) Vgl. dazu Wellesz, a. a. O., S. 408.

ziemlich vollständig unterlegt) gibt das preziöse und kokette Wesen des jungen Elegants auf dem Grunde eines feinpunktierten Rhythmus deutlich wieder. Seine Hauptwirkung hat er in der Deklamation des »*ad un riso*« und »*ad un' occhiata*« mit ihren Hörnerechos, und dem Mittelgliede des Ritornells, das erste Geige und Flöte einerseits, Bratsche und zweite Geige andererseits in zweistimmigem Satze gegenüberstellt, und das nicht anders als von zierlichem Tänzeln begleitet zu denken ist. Dazu kommen witzige Nuancen, wie der lange Flötentriller im zweiten und vierten Abschnitt, und als motivischer Gegensatz die schwärmerischen Wendungen der »*rustica beltà*«. Dem glossierenden Sinne der zweiten Strophe entsprechend, die sich in einer rhetorischen Frage an den Zuschauer wendet, gibt sich der Mittelsatz als nur von den Streichern gestützte kurze Episode von komischer Wichtigtuerei. Es ist sehr wohl möglich, daß Gluck den dem Buffonisten-Repertoire damals geläufigen Jommellischen Intermezzi vor allem in der starken Heranziehung der Bläser[1]) im Hauptsatze, Anregung zu danken hat.

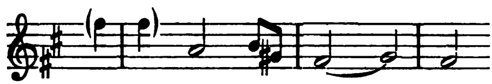
Noch wertvoller ist die Arie (h moll) der Lisinga: sie gehört in die Gruppe der wenigen traditionswidrigen Versuche der Gluckschen Jugendopern, die bei Kurth[2]) mit drei Beispielen am Schlusse belegt werden. Sie besteht aus einem Satze in zwei Teilen, deren jedem das zweistrophige, normalerweise und so auch in Caldaras Komposition auf die Dacapo-Form berechnete Textgebilde vollständig zugrunde gelegt ist. Bedeutend ist hier die Art, wie Gluck ganz aus der psychologischen Situation des ständigen Hin- und Herschwankens zwischen zwei gleich schrecklichen Entschlüssen heraus musikalisch gestaltet und sich die in Fällen der Art bei Metastasio beliebten Interjektionen und die dadurch gegebene elastische Wortfügung des Versgebildes zunutze macht. Von diesem Standpunkte aus ist alles Ritornellmäßige ausgeschaltet (es wird vielmehr mit einem reißenden Geigenaufstieg auf das »*prenditi*« des Anfangs losgestürzt) und die

---

[1]) Vgl. Abert, Jommelli, S. 414.

[2]) A. a. O., S. 218.

Singstimme im allgemeinen mehr deklamatorisch geführt. So kommt vor allem der Höhepunkt des Stückes zustande: der Anfang des den ersten in freier Weise repetierenden zweiten Teiles, der durch gedanklich zuspitzende freie Textumstellung (»*ma no*, *prenditi il figlio*!«) den Arienbeginn wie in einer Aufwallung plötzlichen Entschlusses nach D-dur wendet und in enge Beziehung zu dem Schluß des ersten Teiles bringt, durch eine Fermatenpause von seiner normalen Fortsetzung getrennt. Diese Durchbrechung der Symmetrie bleibt dann bis zum Schluß bestimmend, denn im weiteren Verlauf der Reprise erscheint das Material des ersten Teiles in wirrer Umstellung und zugleich veränderter innerer Betonung mit einem erbitterten Sichversteifen am Schlusse. Zu den fortschrittlichen Elementen dieser Arie gehört noch die schon völlig liedmäßig klare Periodisierung; schließlich auch ein melodischer Hinweis
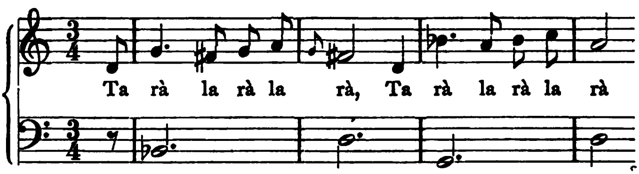


auf ein Motiv des der Orchestereinleitung folgenden Eingangsstückes der »*Iphigenie in Tauris*«, ein Anklang der weniger an sich als wegen der in beiden Fällen gleichartigen Verwendung als verschieden gefärbter Abschluß aller Hauptperioden auffällig ist. Dazu ist zu bemerken, daß die beiden Stücke schon durch die Art der Periodisierung, durch die ständige Erregung der tremolierenden Geigen sowie auch tonartlich verwandt sind.

Etwas Besonderes bietet auch das Schlußquartett. Es läßt in der größeren Selbständigkeit der Vokalstimmen die Wiener Tradition erkennen, ist aber zugleich noch durch die ganz besondere Hervorhebung des mit dem Vokalen vielfach zu echomäßigen Wechselspiel vereinigten instrumentalen Teiles bemerkenswert. Es ist ein Stück von ausgesprochen tanz- oder reigenmäßigem Charakter, das seinen Zweck, gleichzeitig tänzerischen Vorführungen mit zur Unterlage zu dienen, durch seine ungewöhnliche Ausdehnung (209 Andantetakte),

die zahlreichen ausschließlich instrumentalen Partien insbesondere, ganz deutlich erkennen läßt.

In der Gesamtanlage hat sich Gluck an Caldara oder wohl richtiger an die Weisung Metastasios gehalten, insofern nur bei der tragischen Szene die direkte Rede des einleitenden Rezitativ-Textes als Accompagnato gegeben ist. Die Stilunterschiede der beiden, für die Caldaras Darstellung des Pastoralstiles durch einen langgedehnten, rhythmisch straffen Sizilianosatz, der Liebhaberei der älteren Zeit, gegenüber der sentimentaleren Art des Gluckschen Schäfers bezeichnend ist, zeigt sich bis ins Secco hinein, so in dem koketten Gluckschen



des Stutzers, das aus einem französischen Kouplet genommen sein könnte, gegenüber der simplen Anwendung der Kadenz im gleichen Falle bei Caldara, der sich übrigens von Gluck durch die schon in der Beschränkung auf Streicher ersichtlichen Rücksichtnahme auf den familiären und dilettantischen Zweck seines Stückes unterscheiden muß.

Von den wenigen weiteren auf die Wiederbelebung des Textes durch Gluck folgenden Kompositionen der »*Cinesi*« ist außer den bei Riemann (Opernhandbuch) genannten noch eine zum Geburtstag der Prinzessin Marianne geschriebene des kompositorisch sehr tätigen Prinzen Anton von Sachsen für 1784 zu nennen [1]), der seine guten Absichten in einer liebevollen Anwendung des Accompagnato auch für die zweite und dritte Stilprobe beweist, im übrigen aber durch Heranziehung eines Abschnittes aus dem »*Deserteur*« Monsignys für den hinzugefügten Eingangschor und einer »*Contredanse nommé les Bergères*« für den Schlußtext das stilistische Durcheinander vergrößert. Wichtiger sind die in Mannheim

[1]) Textbuch und Partitur Dresden, Kgl. Bibl.

1756 gespielten, durch ein in deutscher Übersetzung geschriebenes Textbuch[1]) verbürgten »*Cinesi*« von Ignaz Holzbauer, die zweifellos auf eine Wiener Anregung hin entstanden sind.

II. L'Orfano della China.

Die für dieses Werk als authentisch in Betracht kommende Partitur ist die Dresdner, von der die anderen nur Abschriften sind. Sie kann ihrer Niederschrift nach mit ziemlicher Sicherheit in das Jahr 1777 verlegt werden[2]).

Nach einer Ansicht von Fürstenau, die in die Biographie von Marx und von dort zu anderen übergegangen ist, ist dies das Ballett, das den »*Cinesi*« als Ergänzung gedient hat. Daß für Schloßhof ein Ballett überhaupt nicht in Frage kommen kann, wurde schon gesagt, ebenso daß die bloße Verwendung des Untertitels in der Dresdner »*Cinesi*«-Partitur nichts Bestimmtes für Gluck besagt[3]). Daß aber der »*Orfano*« auch für Wien als das zu den »*Cinesi*« gehörige Ballett nicht in Betracht kommen kann, dafür sprechen allerlei Gründe. Zunächst solche der Datierung, für die das, was wir über die Geschichte der Ballettpantomime, speziell auf Wiener Boden wissen, und damit zusammenhängend die Daten, die über die Person des Ballettkompositeurs Angiolini erreichbar sind, endlich die Angaben der Partitur: »*Dall. Sign. Angiolini Maestro di Ballo D. S. M. Imperiali di tutte le Russie. La Musica è dell' celebre Cavaliere di Gluck*« herangezogen werden müssen, von inneren musikalischen Gründen vorläufig ganz abgesehen.

Nach der Darstellung von Sonnleithner[4]) stand das Wiener Ballett seit dem Jahre 1752, in dem der künstlerische Ein-

---

[1]) In der Library of Congress, Washington. Nach einer freundlichen Mitteilung von Herrn Sonneck.

[2]) S. unt. S. 72.

[3]) Übrigens ist auch die Beziehung des ähnlichen Untertitels der »*Danza*« (1755) auf das Ballett *Alessandro* falsch. Nach dem Wotquenne unbekannten Textbuch (Kgl. Bibl. Dresden) gehört zu dieser Oper vielmehr ein Ballett von Starzer; außerdem enthält der »*Alessandro*« Stücke aus der »Alceste« und der »Iphigenie in Aulis«.

[4]) Materialien a. a. O.

fluß Durazzos (bis 1754 vorerst zusammen mit Franz von Esterhazy) einsetzt, unter der Leitung von Hilverding. Unter dem Personal der französischen Gesellschaft wird als erster Tänzer u. a. ein gewisser Angelino genannt, der sich mit einer Unterbrechung Ostern 1756—57, wo er in Turin als erster Tänzer tätig war, dauernd im Wiener Dienst befand. Es ist dies ebenso wie der Angiolino des Textbuches der »Danza« zweifellos Gasparo Angiolini, zumal mit ihm zusammen unter denselben Bedingungen eine erste Tänzerin Fogliazzi-Angiolini genannt wird. Als »Angelini«, aber auch »Angiolini« läßt er sich in Venedig bereits 1748 nachweisen[1]). Der Zusatz »di Firenze«, den er hier erhält, läßt auf Florenz als seinen Geburtsort schließen. Im Oktober 1761 tritt er in Wien zuerst wirksam hervor: er schreibt die Ballettpantomine *»le Festin de Pierre«*, zu der ihm Gluck die Musik setzt und spricht sich über diesen Versuch, den er als den allerersten, auf dem Gebiet des Tanzes ein Drama durchzuführen, bezeichnet, im Textbuch[2]) ausführlich aus. Bereits hier nennt er sich *»maître des Ballets du Theatre près de la Cour a Vienne«*, als welcher er bis 1764, also bis zur Amtsniederlegung Durazzos und Glucks, gewirkt hat. Seine Tätigkeit ist vor allem durch die Premiere des *»Orfeo«* bekannt; auch zu der *»Rencontre imprévue«* Glucks hat er Ballette erfunden[3]). Im letzten Jahre schreibt der 1763 ausdrücklich für die Ballettkomposition engagierte Gaßmann für ihn. Nach einer Interimstätigkeit Hilverdings als »Intendant des décorations, peintures, machines et de la danse«[4]) setzt im Frühjahr 1767 die Periode Noverres ein, die bis 1774 dauert. Es ist höchst wahrscheinlich, daß Angiolini in der Zwischenzeit sowohl in Italien als in Petersburg tätig war, das damals dauernde Beziehungen zu den

---

1) T. Wiel, I teatri musicali Veneziani (1897). Nr. 495, 496.

2) Hofbibl. Wien.

3) Wotquenne, a. a. O., S. 205.

4) S. den dem Textbuch *»Parnasso confuso«* (Gluck) beigefügten Text von Hilverdings Ballett-Pantomime *»Le Triomphe de l'Amour«*. Dresden, Kgl. Bibl.

Künstlern des Wiener Ballettes unterhielt, wie z. B. Starzer beweist. Vielleicht noch in den sechziger Jahren, spätestens seit 1773 ist Angiolini am Ducal Teatro in Mailand, um mit Schluß der Fasten 1774 mit Noverre den Platz zu wechseln [1]). Diesmal schreibt Starzer für ihn, u. a. den »*Theseus*« [2]). Ende 1775 verläßt er Wien bereits wieder.

Er hat in der Folgezeit hauptsächlich in Italien gewirkt [3]), wo er in Mailand und Venedig nachzuweisen ist; möglicherweise auch nochmals in Rußland. Auf venezianischen Textbüchern wird er seit 1781 als »*Maestro pensionario delle due corti Imperiali di Vienna et di Pietroburgo*« bezeichnet [4]).

Wie es bei den Gardel, Vestris u. a. der Fall ist, so hat auch er nicht allein den Ruhm seines Namens in der Ballettkunst verbreitet; außer der Madame Angiolini, die auch als Kompositeurin tätig war [5]), werden Nicola und Pasquale Angiolini als Grotesktänzer und Erfinder komischer Ballette in Wien lange Zeit genannt, vor allem aber Pietro Angiolini, seit 1780 in Venedig als Solotänzer, seit 1789 auch als Ballettmeister nachzuweisen [6]), und dann wie Gasparo in Mailand und Wien angestellt.

Aus den hier angeführten Daten ergeben sich die Bedenken gegen die bisherige Datierung und Lokalisierung der Partitur des »Orfano« von selbst: 1761 machte Angiolini den nach seiner Angabe ersten Versuch einer Ballettpantomime [7]) und erwähnt dieses Stück mit keinem Worte, obwohl kein Zweifel sein kann, daß es derselben Gattung angehört, und

---

1) Vgl. auch Pagliazzi Broschi »Il Reggio Teatro di Milano nel Secolo XVIII«. Gazetta Musicale di Milano. 1894, S. 130.

2) Programm davon bei Reichardt, Theaterkalender 1776, S. 70ff.

3) Vgl. auch Arteaga, Le Revoluzioni del Teatro Musicale Italiano, Venedig 1785, III, S. 205.

4) Wiel, 917.

5) Wotquenne, Brüssler Katalog II (1902), S. 542.

5) Wiel 901 u. 1030.

7) Noverre führt die Idee dazu auf einen Stuttgarter Besuch des ihm persönlich nicht bekannten Angiolini zurück und nennt statt des »*Festin*« eine »*Semiramide*«. Vgl. S. 78 der später zitierten »Introduction«.

obwohl er 1781 in einem Venezianer Textbuche[1]) diesem Entwurf, der in Venedig mit einer von ihm selbst geschriebenen Musik gegeben wurde, großen Wert beimißt. Die Angaben des Textbuches »*fatto all' Angiolini alcuni anni addietno ed ora rimesso in scena*« sind zwar unpräzis, aber so viel ist daraus zu entnehmen, daß der Entwurf nicht fast 30 Jahre alt sein kann. Dazu kommt, daß der »*Orphelin*« Voltaires, auf den das Stück bezogen ist, erst am 20. August 1755 in Paris zum ersten Male aufgeführt worden war, weshalb eine Ballettbearbeitung dieses Namens weder für Schloßhof noch für Wien in Betracht kommen kann. Es treten Bedenken lokaler Art hinzu: wenn das Stück für Wien geschrieben wäre, wäre sowohl der Titel Angiolinis wie der auf ein weniger orientiertes Publikum berechnete Beisatz »celebre« zu Glucks Namen[2]) auf der Partitur unmöglich. Die Berufung auf seine russische Stellung macht es am glaubwürdigsten, daß das Werk für Italien geschrieben wurde, aber nach einer russischen Reise, etwa für das Gran Ducale Teatro in Mailand, für das das genaue Repertoire nicht vorhanden ist, und wo Angiolini möglicherweise schon vor 1770 als Ballettmeister tätig war. Die Anregung könnte Gluck von Angiolini, der ihm anscheinend nahestand, auf der Durchreise in Wien oder auch in Italien selbst erhalten haben. Die größte Wahrscheinlichkeit hat die zweite Hälfte der sechziger Jahre; in jedem Fall aber ist das Werk nach dem »*Don Juan*« anzusetzen.

Die Gestalt Angiolinis und damit der gemeinsame Entwurf des »*Orfano*« ist nur aus der geistigen Atmosphäre des Wiener Kreises heraus zu verstehen. Das Textbuch zum »*festin de Pierre*« spricht deutlich genug: mit der Freude des Reformers und philologisch beschwerten Hinweisen auf die Antike stellt er das »*Ballett Pantomime dans le goût des Anciens*« vor als einen ersten Wiedererweckungsversuch, wo-

---

[1]) Wiel, 917. Textbuch »*Cajo Mario*« von F. Bertoni. — I. Ballo: l'*Orfano della China*, von G. Angiolini.

[2]) Dieser Beisatz auch auf dem 1767 für Florenz geschriebenen »*Prologo*« (Wotquenne, S. 207).

bei er sich unter Verschweigung Noverres nur auf seinen »Maître, le célèbre M. Hilverding« beruft[1]), der seinen Bestrebungen in Wien den Boden bereitet habe. Als Hauptforderung stellt er für die neue Gattung die Darstellung großer Charaktere und die Einfachheit der Handlung auf. Gegen die Überspannung der zuletzt genannten Forderungen, sowie vor allem gegen Angiolinis Bekämpfung der von Noverre propagierten genauen Programmunterlegung beim Ballett wendet sich Noverre als Antwort auf Angiolinis gegen ihn gerichtete Mailänder Briefe von 1773 in der »*Introduction du Ballett des Horaces ou Petite Reponse aux Grandes Lettres du St. Angiolini*«[2]), in der er sich über Angiolinis theoretisierende Renaissancetümelei und seine »Pantomime sans Danse« (S. 26), wie er es nennt, lustig macht. Seinen Anschauungen nach muß Angiolini dem Durazzoschen Kreise viel näher gestanden haben als Noverre, wie sich auch in Verbindung mit seinem Versuche von 1761 dieselben Namen finden wie bei der Premiere von Glucks »*Orfeo*«; außer ihm selbst Gluck, Calsabigi[3]) und der Theatermaler Quaglio. Sie bekennen sich ganz offen zueinander: Angiolini spricht sich über Quaglio und insbesondere über Gluck am Schluß des Textbuches des »*Festin de Pierre*« sehr warm aus, und er ist andererseits der einzige, den Calsabigi in einem Briefe vom 1. Mai 1778[4]) nach der verunglückten »Alceste«-Aufführung in Bologna bei seinem summarischen Urteil über die geschmacklosen Überladungen der Szene durch die Ballettmeister ausnimmt.

Für die Behauptung der Zusammengehörigkeit des »*Orfano*« mit den späteren Reformopern ist es schließlich nicht unwesentlich, daß die Partitur für den Dresdner Hof 1777 kopiert wurde, also wenige Jahre nachdem die Kurfürstin Maria Antonia unter dem Einfluß Guadagnis[5]) und sicher auch

---

1) Über diesen vgl. Arteaga, III, S. 203.

2) Im Recueil de Programmes de Ballets de M. Noverre. A Vienne 1776.

3) S. darüber Abert, J. G. Noverre, Jahrb. der Musikbibl. Peters für 1908. S. 40.

4) Ricci, I teatri di Bologna (1888), S. 633.

5) Vgl. Rudhart, Gesch. der Oper am Hofe zu München (1865), S. 156.

Durazzos, mit dem sie in Venedig verkehrte[1]), sich für Gluck und den »Orpheus« hatte gewinnen lassen: sie wird in der »Berechnung« des Binders[2]) zugleich mit »*Orfeo*« und »*Paride ed Elena*« angeführt; zu bemerken ist, daß diese Dresdner Kopie zu einer vielleicht nur konzertmäßigen Aufführung benutzt worden ist, worüber die vielfachen Bleistiftbemerkungen keinen Zweifel lassen.

Das auf Glucks Musik bezügliche Textbuch fehlt[3]).

Ist also die Musik im einzelnen nicht textlich zu belegen, so kann das Thema doch seiner geistigen Herkunft nach genau festgelegt werden. Auch ohne die sichere Unterlage des Venezianer Textbuches würde man den Titel mit dem »*Orphelin*« Voltaires in Zusammenhang bringen wollen. Als dasjenige Stück, an dem man die Bedeutung du Haldes in der dramatischen Literatur am besten erkennen kann, ist es eine Bearbeitung des von ihm in einer Übersetzung des Père Brémaire veröffentlichten chinesischen Schauspiels, dem im »*Eroe*« Metastasios schon ein erster Versuch, die bei du Halde auch als historisches Faktum erzählte Orphelingeschichte zu verwenden, vorausgegangen war[4]).

Von der Urfassung »Tchao Chi Couell«, die die Rettung des letzten Überbleibsels des vornehmen Geschlechtes der Tchao durch einen treuen Diener, der sein Kind als den angeblichen Orphelin dem Verfolger preisgibt, die späte Rache des inzwischen aufgewachsenen Orphelin und die Rehabilitierung des Hauses Tchao durch den Chinesenkaiser schildert, unterscheidet sich Voltaire dadurch, daß er die Gestalt des Orphelin nur als Vorbedingung für sein Hauptmotiv benutzt, die Kontrastierung höherer und niederer Kultur und den innerlich errungenen Sieg der höheren. Deshalb werden Tataren und Chinesen konfrontiert. Der Peking siegreich belagernde Tatarenkaiser (Gengis Khan) fordert als der frühere verschmähte Liebhaber die nunmehr mit dem treuen Diener (Zamti) des vernichteten Hauses verheiratete Prinzessin Idamé als Preis für die Schonung ihres Mannes, ihres

[1]) Dresden, Hauptstaatsarchiv. Journal de ce qui s'est passé à la cour de Munic 1772—1775. Loc. 3292. Brief 4. Juni 1772.

[2]) Ebenda. Acta das kurfürstl. Orch. .... betr. Loc. 910, VI fol. 40.

[3]) Bei einer Herausgabe des Gluckschen »*Orfano*« müßte das sicherlich im wesentlichen auch auf die Musik Glucks anwendbare Venezianer Textbuch herangezogen werden.

[4]) Sowohl Voltaire wie Metastasio beziehen sich in den Vorreden ausdrücklich auf du Halde.

Kindes und des Orphelin, der vergebens von dem zum Opfer des eigenen Kindes bereiten Zamti im Bunde mit den tatarenfeindlichen Koreanern versteckt gehalten wurde; er wird aber schließlich unter dem Eindrucke der Seelengröße Idamés und ihres Entschlusses, lieber gemeinsam mit dem Gatten durch Selbstmord zu enden, zur inneren Umkehr gebracht.

Es ist dies übrigens auch in Japan[1]) bekannte Orphelinmotiv ein Lieblingssujet der chinesischen Bühne bis auf den heutigen Tag[2]). Durch Metastasio und Voltaire also wird es auf der abendländischen Bühne heimisch, während der in beiden Bearbeitungen wichtige Kontrast zwischen Tataren und Chinesen zumal in der Metastasianischen Ausnützung zu Liebesverwicklungen sich schon früher und zwar gerade auf Operngebiet in dem erwähnten, dem »Eroe Cinese« inhaltlich äußerst verwandten »Tartaro nella China« von 1715 findet. In allen Kunstzentren Europas lassen sich Aufführungen des »Orphelin« nachweisen, so in Dresden schon 1755[3]); in Berlin 1775[4]) mit dem berühmten Franzosen Le Kain, am Stockholmer Hofe 1775[5]) mit Gustav III. als Gengis Khan, und in der Oper sind nicht bloß die vielen Kompositionen und Aufführungen des »Eroe Cinese« Metastasios, sondern außerdem eine Bearbeitung des »Eroe«, »Narbale« (1774), und eine sehr erfolgreiche Bearbeitung des Voltaireschen Stückes: »L'Orfano chinese« (1787) zu nennen[6]).

Es ist nur natürlich, daß das Ballett, nachdem es einmal als Ballettpantomime zur Darstellung ernster Stoffe übergegangen war, sich auch dieses Sujets bemächtigte, insbesondere bei einem Künstler wie Angiolini, der sich prinzipiell an bereits im Schauspiel bewährte Stücke und vor allem an große Charaktere hielt, wie Gengis Khan es ist[7]), und sich überdies gern an die französische Literatur anschloß, so z. B. noch im »*Cid*« (Wien 1774). Dazu kommt, daß in der Gattung Ballett überhaupt die chinesische Austattung ihre Reize noch ausgiebiger spielen lassen konnte.

Wie schon in der Einleitung gesagt, ist gerade im Ballett in der Form höfischer Vergnügungen das chinesische Kostüm zuerst zu Ehren gekommen. Seine Rolle wächst, je mehr

[1]) Terakoya (»Die Dorfschule«) von Takoda Izumo, übers. von W. von Gersdorf.

[2]) Vgl. die Literaturen des Ostens in Einzeldarstellungen. VIII, Grube (1902), S. 379.

[3]) Dazu der Text Dresden bei Walther 1755.

[4]) Reichardt, Theaterkalender 1777, S. 50.

[5]) O. Levertin, Theater och Drama under Gustav III (1911), S. 68.

[6]) Wiel, 806 und 1004.

[7]) Er hat z. B. noch einen *Soliman*, *Montezuma*, *Demofoonte* geschrieben.

sich das Ballett von dem rein höfischen Zwecke emanzipiert und selbständig oder, worum es sich naturgemäß meist handelt, im Zusammenhange mit anderen dramatischen Darstellungen, zumal der Oper auftritt. Daß man in Italien Chinesenballetts in den Zwischenakten gern sah, bezeugt de la Lande[1]). Bemerkenswerter ist, daß man dem exotischen Kostüm zuliebe bei Aufführungen italienischer Opern unter Umständen den Kontakt zwischen Hauptstück und Zwischenaktsballett enger als sonst üblich gestaltete. So finden sich bei dem Bonnoschen »*Eroe Cinese*« in Schönbrunn und Wien 1752 nach dem ersten Akte ein chinesisches Ballett, nach dem zweiten Akt ein Tatarenballett[2]), und der Rauzzinische »*Kam cinese*« (der Text Fiorinis eine Bearbeitung des Lorenzischen »*Idolo*«) wird 1772 in München das eine Mal »entremêlé de ballets à la Chinoise«, ein anderes Mal »suivi d'un ballet à la Chinoise« gegeben[3]). In der französischen Oper war das ja ohnehin das Natürliche und ist auch in noch engerer Verknüpfung und mit ganz neuartigen Effekten im »*Panurge*« Grétrys geschehen[4]). Daneben aber findet sich auf Pariser Boden bei der Première des Piccinnischen »*Roland*« (1778) der allen französischen Traditionen widersprechende und daher vom Publikum abgelehnte Versuch, das chinesische Ballett ohne jegliche Beziehung zur Oper selbst in den Zwischenakt einzuführen[5]). Ob nun diese Chinesenballette Selbstzweck waren, wie es bei einem Stockholmer Divertissement »*ett kinesisk brölopp*« (eine chinesische Hochzeit) der Fall ist[6]), oder den

---

[1]) Voyage d'un François en Italie, VI, S. 356/57: »Ce sont par exemple des Bergeries, des danses de Matelots ou de Chinois.«

[2]) Vgl. Tagebuch des Fürsten Joh. J. Khevenhüller Metsch, hggb. von Khevenhüller Metsch u. Dr. Schlitter S. 32ff.

[3]) Dresden, Hauptstaatsarchiv. »Journal«, Briefe vom 12. u. 15. Nov.

[4]) Vgl. darüb. Cramer, a. a. O.; das von Gardel auf die Musik der Ouvertüre komponierte Schlußballett (s. S. 622ff.) wird »eine der außerordentlichsten und glänzendsten Wirkungen, so man jemals auf unserm Theater gesehen hat«, genannt.

[5]) Theaterjournal für Deutschland 1778, VII. Stück, S. 84.

[6]) Beschrieben in Hedv. Elisab. Charlottas Dagbock, öfv. och utg. af C. C. Bonde (1902), I 65.

Theaterabend nur zu einem Teile füllten, wofür in Ergänzung der früheren Beispiele die »*Solemnità dell primo giorno dell' anno nella China*« des Mailänder Repertoires (1783)[1]), ein »*Ballet chinois*« Noverres für London (1755)[2]) und Noverres von Starzer komponierte »*chinesische Hochzeitfeyerlichkeit auf der Redoute*« für Wien (1772)[3]), sowie die häufigen »*Chineserballette*« des Repertoires der Kochschen Truppe 1762—64 in Hamburg[4]) genannt seien, überall zeigen sich Spuren der gerade für das Tanzdivertissement so reichen du Haldeschen Anregungen, die aus den Titeln, aus den Berichten oder sogar aus der vollen Bezugnahme der Verfasser selbst (Grétry) ersichtlich sind.

Hier wurde von den szenischen Details (bei denen Porzellanurnen, Laternen, chinesische Trommeln größten Formats eine Rolle spielen) ganz abgesehen, an die glänzenden Beschreibungen des Laternenfestes (II, S. 116ff.), an die zwei Seiten umfassende Abbildung eines Hochzeitszuges (III, S. 142) und dergl. mehr angeknüpft.

In der Ballettpantomime taucht nun das chinesische Kostüm bei Angiolini wohl zum ersten Male auf; daß gerade dieser Versuch Schule machte, sagt er selbst in dem Venezianer Textbuche. Zu den Nachbildungen, von denen er spricht, gehören der »*Orphelin de la Chine*« V. Galeottis (in Kopenhagen 1780—1821 gegeben), eines der Stücke, mit denen dieser die Ballettpantomime höchst erfolgreich in Kopenhagen einführte[5]). Ferner ein Mailänder »*Gengis Khan*« von 1802[6]). Auch in dem »*Timur Khan*« (Mantua 1823) des Pietro Angiolini[7]) klingt noch eine dramatische Hauptszene

---

1) P. Cambiasi, Rappresentazioni date nei R. Teatri di Milano (1872).

2) F. H. Hedgcock, David Garrick et ses amis français (Paris 1911), S. 78ff. Das Zitat verdanke ich einem Hinweis von Herrn Professor Abert.

3) Theateralmanach von Wien für d. Jahr 1773, 2. Teil, S. 116.

4) F. Brückner, G. Benda u. d. deutsche Singspiel, Sammelb. der I. M.-G. V, 603/04.

5) Overskou, den danske skueplads III, S. 233; Aumont-Collin, det danske Nationalteater V, 2, S. 490.
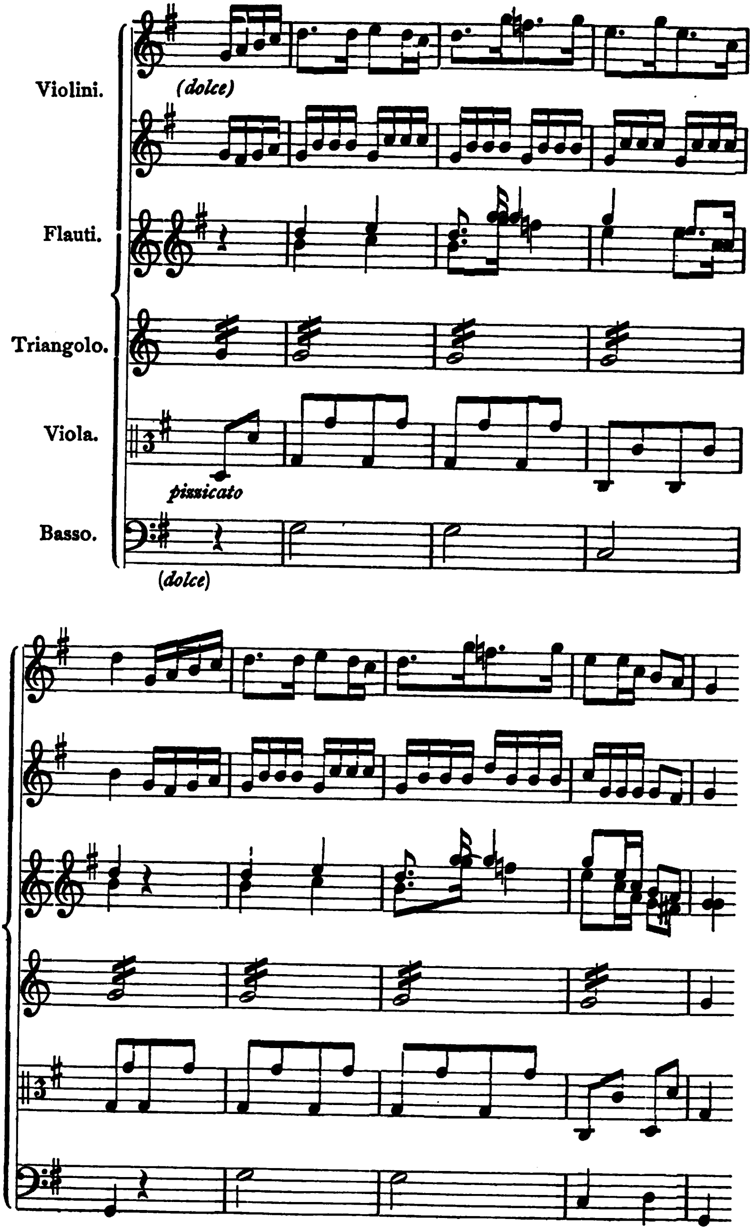
6) Cambiasi, a. a. O.

7) Textbuch Wien, Hofbibl.

des »*Orphelin*« Voltaires (das Zwiegespräch zwischen Gengis Khan und Idamé) und damit wohl auch des Angiolinischen Ballettentwurfes deutlich nach.

Während die dramatische Behandlung des Stoffes in dem »*Eroe*« Metastasios eine ethnographische Charakterisierung durch den Komponisten fast unmöglich macht (vgl. dafür auch Hasses und Bonnos Komposition), so bietet die Anlage des Voltaireschen Stückes günstige Anhaltspunkte dafür. Gluck hat sich diese Rassegegensätze zwischen Tataren und Chinesen zunutze gemacht. Das Wesen der Tataren ist mit Mitteln geschildert, unter denen der Rhythmus kräftig punktierter Sechzehntel und nicht zum wenigsten ein unvermitteltes primitives Überspringen in unisone Wendungen die Hauptrolle spielen. Die Stücke, die hierher gehören, sind die Marche barbare Nr. 4 und Nr. 8. Auch die Nr. 2 mit ihren durch das ganze Stück durchgeführten erregten Sechzehntelbebungen der Streicher und den aufschnellenden Akkordbrechungen der Geigen am Schlusse darf für sie reklamiert werden. Diese Stücke gehören zu jenen Versuchen, wie sie Gluck den Spuren vor allem des Hasseschen »*Soliman*« folgend im »*Paride*« und in der »*Taurischen Iphigenie*« wiederholt hat, und worin er in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine immer zahlreichere Gefolgschaft findet.

Der Charakterisierung der Barbaren gegenüber kommen die Chinesen nur in dem Schlußstück, dem Sujet nach der einzigen Stelle, wo sie als Volksmasse in die Erscheinung treten können, musikalisch zur Geltung und zwar in den Seitenabschnitten des rondomäßig gestalteten Stückes. Auf dem Untergrund von Triangelsechzehnteln in Verbindung mit dem pizzicato der murkibaßartig geführten Bratschen, mit den Bässen zusammen zwischen erster, fünfter und vierter Stufe wechselnd und zuweilen noch von Reperkussionstönen der Hörner und geteilten Fagotten umgeben, bewegt sich eine von Oboen oder Flöten gestützte Melodie der Geigen, die durch ihre mannigfache Wiederholung einer kurzen Phrase das spezifische Chinesische trifft und auch der exotisch wirkenden Erniedrigung des Leittones nicht entbehrt; die Schlußphrase daraus:


Violini.
(dolce)
Flauti.
Triangolo.
Viola.
pizzicato
Basso.
(dolce)

Eine höchst gelungene, mit der Generalvorschrift »dolce« bedachte klangliche Mischung, die, verglichen etwa mit Glucks Ouvertüre zur »*Recontre imprévue*«, sein auf musikalische Nuancierung der verschiedenen Arten des Orientalischen gerichtetes Bestreben zeigt, und zu der sich später in Grétrys Oper viele Seitenstücke finden.

Ist dieses Schlußstück ein Rondo, so sind auch die ersten drei genannten Nummern trotz aller Naturalistik von einer regulären zwei- oder dreiteiligen Form. Selbst der Nr. 11, die noch zu dieser Gruppe zu rechnen ist, liegt die Dreiteiligkeit zugrunde. In diesem Stück, das sich nur auf den äußerlichen szenischen Hauptmoment beziehen kann, wird ein aggressiver Skalenaufstieg vom vollen Orchester in signalmäßigem Trompeten-Rhythmus von C-dur aus in ziemlich primitiver Weise durch die nächstverwandten Tonarten durchgejagt, um in einem siegreichen fanfarenmäßigen Schlusse zu endigen, der in den 8 Takten der darauffolgenden Nummer festlich ausklingt.

Sicher soll in diesem Stück eine jener Kampfszenen dargestellt werden, wie sie in den Ballettpantomimen Starzers, freilich in differenzierterer Art, häufig sind.

Eine freiere Bildung accompagnatomäßiger Prägung, wie etwa im »*Don Juan*« die dem Furientanze vorausgehende Nummer 14, findet sich auch unter den übrigen Stücken nicht, die sich von dem kräftig gezeichneten Hintergrunde abheben. Diese zweite Hauptgruppe spricht die individuellen Gefühle und Äußerungen der gefaßten Ruhe, der zarten Besorgnisse und der flehentlichen Bitten, die den Hauptteil des Sujets ausmachen, in fast stets regulärer Liedmäßigkeit aus. Mit außerordentlicher Elastizität im Ausdruck und in der Instrumentation kommt der Kontrast einer weiblichen und einer männlichen Empfindung (Nr. 7; etwa Gengis Khan und Idamé) oder der Gegensatz zwischen ruhiger Ermahnung und herausfordernder Widerrede (Nr. 9; etwa der kriegsmüde Gengis und sein kriegshungriger Feldherr Octar) oder gar eine Szene gegenseitiger Zärtlichkeit, an der mehrere beteiligt zu sein scheinen (Nr. 1; etwa Zamti und Idamé mit dem Kinde), ohne

irgendwelche Durchbrechung der Viertaktigkeit zum Ausdruck. Dies Verfahren war, mit solcher Konsequenz durchgeführt, nur bei einem Künstler wie Angiolini möglich, der, selbst vielfach als Komponist seiner Ballette tätig, dem Musiker weit größere Freiheit als Noverre ließ. Für die Gliederung im großen sind charakteristisch gefaßte tonartliche, oft auch, wie in Nr. 14 und 15, variationsartige Zusammenbeziehungen wesentlich. Wenn auch die Unterlegung eines Programms für das Ganze bedenklich ist, so ist man doch vielfach, wie es schon angedeutet wurde, zu einer bestimmteren Bezugnahme gedrängt. So könnte man etwa noch in der Nr. 11 und 12 den von Voltaire hinter die Szene verlegten siegreichen Kampf mit den Koreanern, in der »Marche barbare« den ersten Auftritt des Gengis Khan, in dem Komplex der drei Stücke in A-moll und A-dur, Nr. 12, 13, 14, die flehentliche Bitte der Idamé, ihren und Zamtis mutigen Entschluß und Gengis Khans Rührung musikalisch dargestellt sehen.

Bemerkenswert ist noch die Ouvertüre. Die Einsätzigkeit nach Art der »Introduzioni« hat sie mit der zum »*Don Juan*« und der Mehrzahl der übrigen Pantomimenmusiken gemeinsam; wodurch sie sich auszeichnet, ist der ganz ausgesprochen programmatische Charakter: das Thema und ein Teil der Durchführung sind der Nr. 8 entnommen, dem der Urwüchsigkeit nach wichtigsten Barbarenstücke, wozu sich späterhin andere, ebenfalls dem Tatarenbereich zugehörige Wendungen, z. B. die Akkordbrechung aus Nr. 2, als Neben- und Durchführungsmotive gesellen.

Dieser Umstand ist einer der Gründe, die für die Herabrückung der Partitur sprechen und zwar der Entschiedenheit und Kühnheit der programmatischen Tendenzen in der Ouvertüre wegen, womöglich bis in die siebziger Jahre. Dazu kommen vor allem Gründe der Instrumentation. Die fast aufdringliche Verwendung der Trompeten und der Pauken (zumal in der Ouvertüre), die vielfache und differenzierte Tätigkeit der Holzbläser, die nirgends mehr einfach mit den Streichern zusammengeführt werden, sondern an Periodeneinschnitten, an affektmäßig betonten Stellen und zu Gruppierungen verschie-

denster Art zwanglos mit den Streichern verschmelzen,[1]) sind dafür symptomatisch. Man vergleiche damit beispielsweise die Partitur des *Don Juan* (oder richtiger der »*Festin de pierre*«, die als die Fassung von 1761 zu gelten hat): hier findet sich noch ganz die Art der Jugendopern mit ihrer meist primitiv mit den Streichern gehenden Holzbläser-Verwendung. Dieser Hinweis sagt genug für die zeitliche Bestimmung, wogegen sich Dinge wie das völlige Fehlen der Trompeten und Pauken im »*Festin*« und die überreiche Benutzung im »*Orfano*« ebensogut aus der Verschiedenheit der Sujets erklären lassen.

---

[1]) Das Hauptbeispiel ist Nr. 1, in deren wechselnden Instrumentenkombinationen die Vereinigung von Bratschen und Flöten oder Fagotten und Flöten (sämtlich zu je zwei auftretend) dominierend hervortritt.

Eine bezeichnende Äußerung Glucks zur Musikästhetik.[1]

Von **Hugo Goldschmidt** (Nizza).

Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts ist — in kurzen Worten gesagt — ein Kampf des aus dem vorangegangenen herübergenommenen Rationalismus der französischen Klassiker mit einer immer stärker anwachsenden Aufklärungspartei, der sich bis ins 19. Jahrhundert fortsetzte, und heute erst endgültig darf man sagen — zu dieser Gunsten entschieden ist. Der Auflösungsprozeß der Affektenlehre, wie man jene rationalistische Auffassung zu nennen pflegte, vollzog sich in drei Stadien. Die öde und sterile Idee, Musik bilde nach, und zwar einmal hörbare Vorgänge der Außenwelt bzw. durch Vikariieren der Gehörsempfindung für die Gesichtsempfindung auch **nur** sichtbare (Fallen der Schneeflocken), dann aber **Affekte**, wie sie sich in der gehobenen Sprache äußern, machte — in den vierziger und fünfziger Jahren — einer der Musik günstigeren Platz: Musik schildere, charakterisiere gewiße Stimmungen, deren Kreis zuweilen schon ganz wie in der Ästhetik nach Hegel, recht klein auf ganz allgemeine Gefühle: Freude, Trauer usw. beschränkt wurde. Die Nachahmung wurde auf gewiße rhythmische und dynamische Ähnlichkeiten mit dem Modell, also der affektuosen Sprache, verwiesen. Das »Sinnlich-Angenehme« hatte der alte »Objektivismus«[2]) ganz verworfen; Musik ohne den Endzweck der Nachahmung

---

[1]) Ich veröffentliche in dieser Arbeit einen kleinen Teil einer größeren, demnächst zu erwartenden Publikation: »**Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts**«.

[2]) Eine von Ecorcheville gebrauchte Bezeichnung, in seinem vortrefflichen Buche »L'Esthétique Musicale, de Lully à Rameau«.

war Prostitution der Kunst: »Sonate, que me veux tu«? Nun, in diesem Stadium begann man nicht nur das Sinnlich-Angenehme an sich anzuerkennen (Tanz usw.), sondern man begann auch die Rolle zu verstehen, die ihm als Vermittler des Gefühls zustand. Gleichzeitig mit dieser Ausbildung der Grundlage aller Musikästhetik: der Einsicht, daß Musik durch die Schönheit der Tonreihen, eben durch das Sinnlich-Schöne, sich an das Gefühl wende, wurde die Frage nach der Eigenart dieser Gefühle erörtert. Man erkannte bald, daß sie nicht, wie die Alten angenommen hatten, reale Gefühle seien. Joh. Elias Schlegel hat den unangenehmen Gefühlen schon 1741, der Engländer Burke 1756 denen des »Erhabenen« die »Scheinhaftigkeit«, die Losgelöstheit von aller Realität vindiziert, der Franzose Chabannon hat sie dann für alle künstlerischen Gefühle behauptet.[1])

In Frankreich blieb, mehr noch als in andern Ländern, die alte Anschauung, Musik drücke Affekte aus, in dem sie Modelle der außermusikalischen Welt nachahme, lange noch die herrschende. J. J. Rousseau hat sich erst durch die überwältigende Größe des Gluckschen Kunstwerks von der Eigenkraft der Musik überzeugen lassen. Noch der *Dictionnaire* verrät den Eiferer der »Urmelodie« und der Nachahmungstheorie, der die *Lettre sur la musique francaise* von 1752 gehuldigt hatte. Ein Praktiker, der seiner Zeit hochgeschätzte Komponist und Kapellmeister Bonapartes, Le Sueur war es, der sie uns in der schärfsten Form überliefert hat.[2]) Dieser Mann glaubte in der Tat, Musik stelle dar, bis zur höchsten Deutlichkeit; kein Affekt, den sie nicht zu geben vermöge! Und der Kreis seiner Tonmalerei ist ein außerordentlich erweiterter. Durch seinen Schüler Berlioz ist diese Verirrung in Form seiner sicherlich genialen, aber ästhetisch unhaltbaren Programmusik ins 19. Jahrhundert herübergekommen.

Die Gluckisten — auch Le Sueur gehörte zu ihnen — haben nun die Oper ihres Meisters zum Ausgange einer literarischen Bewegung gemacht, die bezweckte, ihr nachzu-

---

[1]) Vgl. meinen Aufsatz in Dessoirs Zeitschrift f. Ästhetik VI, 3. S. 498 f.

[2]) Lamy, »Jean François Le Sueur«, Paris 1912.

weisen, daß sie deshalb in erster Linie bewunderungswert sei, weil sie alle Affekte erschöpfend wiedergebe, weil sie deutlich abbilde. Sie suchen, finden und bewundern die »Wahrheit«, und ahnen nicht, daß Bestimmtheit des Begriffs und der Vorstellung in der Musik nicht eingehe. Sie glauben, so und nicht anders könne Agamemnon den Schmerz des Vaters, Orphée den Tod der Gattin klagen, Armida den Zorn der Verschmähten austoben und das Fieber ihrer Sinne mitteilen. Sie sehen Wahrheit, Wirklichkeit, wo in Wahrheit die Tonschönheit spricht.

Da ist es denn nicht unwichtig zu erfahren, wie denn Gluck selbst sich zu diesen ästhetischen Meinungsverschiedenheiten gestellt hat. Corancez hat uns[1]) eine höchst bezeichnende Äußerung überliefert, die verdient, allgemein bekannt werden:

»*Il faut, que vous sachiez que la musique est un art très borné et qui l'est surtout dans la partie, que l'on appelle mélodie. On chercherait en vain dans la combinaison des notes, qui composent le chant, un caractère propre à certaines passions, il n'en existe point. Le compositeur a la ressource de l'harmonie, mais souvent elle-même est insuffisante.*«

Zum besseren Verständnis sei vorausgeschickt, daß die Einheit von Melodie und Harmonie damals noch nicht allgemein anerkannt war, trotz der dahinzielenden Arbeiten der Rameau, Bâton und Nichelmann. Gluck scheidet also auch für die Fähigkeit der Charakteristik zwischen beiden. Der Melodie spricht er die Fähigkeit, bestimmte Affekte auszudrücken völlig ab, der Harmonie fast völlig; jedenfalls sei sie unausreichend in dieser Hinsicht. Gluck stellt sich also auf die Seite derjenigen Ästhetiker, die unter Verwerfung der Nachahmungstheorie den Endzweck der Musik in der Schönheit der Tonreihen suchen, sie als Kunst der allgemeinen und unbestimmten Gefühle betrachtet wissen will. Und doch nicht ganz! Wir lesen nämlich deut-

[1]) Im Journal de Paris (Jeudi, 21. Mai 1788), das er damals redigierte, mitgeteilt von Lamy, a. a. O. S. 19.

lich zwischen den Zeilen, daß er diese Unbestimmtheit bedauert — natürlich für die Oper, denn nur an sie hat er gedacht, nicht an die absolute Musik. Während aber der Partei des Fortschritts gerade diese Unbestimmtheit als ein Wesenszug der Musik erschien und als ein Vorteil, vermißt Gluck die Bestimmtheit der Musik, und daß sie nicht mit Bestimmtheit, greifbar sich äußern könne — es sei denn in den seltenen Fällen der Konvention (Fanfaren usw.) — daß sie hierin der Poesie unterlegen, sieht er wohl ein; Krause, Marpurg und Konsorten hat er überwunden! Aber der Dramatiker, der die Handlung und die Vorgänge auch in der Musik deutlich dargestellt wünscht, ist versucht, an sie Anforderungen zu stellen, die sie nicht erfüllen kann. — Jedenfalls überragt Glucks Einsicht, die uns diese kurze Äußerung so trefflich überliefert hat, die seiner Freunde und Fahnenträger. Sie kommt vielmehr der Ästhetik näher, die im Lager der Gegner oder der Gleichgültigen (Marmontel, Ginguené usw.) gelehrt wurde. Die konkret-idealistische Musikästhetik darf also Gluck zu ihren Anhängern zählen. Den einseitigen, übertriebenen Glauben seines Bewunderers Le Sueur an die Möglichkeit, durch die Musik bestimmte Affekte zu schildern, hat er nicht geteilt. Und das ist schon viel in einer Zeit und in einer Sphäre der Vorherrschaft der Affektenbekenner.

Der Streit um die dramatische Wahrheit in der Oper.

Von J. A. Fuller-Maitland (England).

Die Geschichte der Oper weist eine beständig wiederholte Erscheinung auf, deren Ursachen nicht schwer zu erklären sind, da sie in zwei der markantesten Typen des menschlichen Charakters wurzeln. Auf der einen Seite hat es immer gegeben und wird es wahrscheinlich immer geben eine bestimmte Menge idealer Naturen, die an der dramatischen Ausführung eines bedeutenden Ereignisses das größte Vergnügen finden, oder die sich an der sichtbaren Verkörperung irgendeiner Gestalt aus der Geschichte oder der Legende ergötzen. Auf der andern Seite besteht und muß immer bestehen eine sehr große Klasse, der das Drama als Ganzes bloß eine Unterhaltung ist, und an die sich die Oper als ein besonderer Zweig des Dramas am stärksten wendet, erstens wegen des mit den musikalischen Klängen verbundenen Ohrenkitzels und zweitens wegen des gesellschaftlichen Reliefs, das ihr der meist nur den Wohlhabenden zugängliche Opernbesuch verleiht.

Von den ersten Anfängen der Oper an, als die Florentiner Dilettanten zuerst auf den Gedanken kamen, Musik mit dramatischer Exposition zu verbinden, haben diese beiden Klassen bestanden; denn wenn der phantasiereiche Menschentypus die erste Oper schuf, waren es die Dilettanten, die durch ihre Initiative und Unterstützung den Gedanken verwirklichten. In Peri, Caccini und Monteverdi sehen wir den engsten Anschluß der Musik an das Drama und eine Schärfe der dramatischen Wirkung, die wenige der späteren Opernkomponisten übertroffen haben. Jahre lang scheint jener konventionelle Charakter völlig gefehlt zu haben, der später unter verschiedenen Gestalten den Schritten der Opernkomponisten gefolgt ist. Die gesprochenen Worte des Dramas, das ist sicher, legten dem Musiker eine Art der Stimmenmodulation auf, die sich selten sehr weit von der Art des Vortrages entfernt, die man in natürlicher Sprechweise in Augenblicken der Spannung hören kann. Die musikalische Form wurde der dramatischen Wahrheit untergeordnet, oder vielmehr, der dramatische Dichter fand sich in einer Welt, in der musikalische Form nicht bestand, da die Konventionalitäten seiner Tage vollständig auf die Kunst der polyphonen Vokalkomposition beschränkt waren, deren einziges Beispiel das Madrigal war.

Und die Vereinigung des Madrigalstils mit der dramatischen Idee, wie sie von Orazio Vecchi in seinem »Amfiparnasso« versucht wurde, hatte sich als unfruchtbarer Bastard erwiesen. Es gab damals keine stereotypen Formeln, mit denen die Dilettanten die Eingebung der Musiker hemmen konnten, so daß die Blütezeit dieses frühen Musikdramas verhältnismäßig lang dauerte. Diese Auffassung der Oper war noch in den Tagen Lullys wirksam, und von ihm her bekamen wir in England das einzige Beispiel dieser Art in Purcells »*Dido und Aeneas*«. Bei Lully können wir aber auch schon die scharfe Trennung von geschlossenen Arien und Rezitativen, in denen die Handlung weitergeführt wird, beobachten. Lullys Arien sind im allgemeinen sehr formell und wirklich undramatisch: heftige Gefühlsäußerungen sind in der Regel auf die Rezitative beschränkt, und diese sind des musikalischen Interesses oft so bar, daß wir uns nicht wundern können, wenn die späteren französischen Musiker diesen großen Meister sehr »langweilig« fanden. Zwar ist es unmöglich, seine Größe zu bestreiten, denn selbst wenn er nichts als die erstaunliche Charon-Szene der »*Alceste*« (eine Szene, die selbst Glucks durchaus nicht unwürdig wäre) geschrieben hätte, so würde das doch genügen, seinen Ruhm zu begründen. Aber er erhob sich selten zu solchen Höhen, und wir fühlen meistens, daß er seinen dramatischen Sinn nur in seinen Rezitativen ausdrückte und seine Arien und Chöre usw. zum Vergnügen des von ihm bedienten Hofes schrieb. Diese geschlossenen Stücke waren gewöhnlich sehr einfache Tanzmelodien, und wir sehen dieselbe Art von Kompositionsgrundsätzen von Purcell und anderen in den verschiedensten Ländern fortgeführt.

Das vollständig konventionelle »Schema«, mit seinem unvermeidlichen Dacapo (eine Erfindung, die von sich aus genügte, um jeden aufkeimenden dramatischen Instinkt, den die Komponisten besessen haben mögen, zu zerstören) scheint in das Gebiet der ernsten Oper ungefähr in der Zeit Alessandro Scarlattis eingedrungen zu sein, dessen Kantaten für eine Solostimme die meisten der Konventionalitäten zeigen, die der Oper für so viele Jahre gefährlich werden sollten. Diese Kantaten hatten ursprünglich den Zweck, die Vielseitigkeit des Schauspielers und seine Fähigkeit, widerstreitende Gefühle darzustellen, zu zeigen; sie bestanden fast immer aus zwei oder mehr durch Rezitativstellen getrennten Arien. Dieser Typus bestand bis in ganz moderne Zeiten, und noch Konzertarien wie Beethovens »*Ah perfido!*« und Mendelssohns »*Infelice*« sind bemerkenswerte Beispiele dafür.

Die größten Komponisten haben zu allen Zeiten versucht, den Übergriffen des Konventionalismus zu widerstehen.

Gluck bietet das treffendste Beispiel für den Protest gegen das Übergewicht des einzelnen Schauspielers. Er hatte selbst die Tyrannei der Sänger erfahren, die zur Zeit der Händelschen Oper in London bis zu einem so lächerlichen Grade ausgeübt wurde. Seine älteren Opern schließen sich noch ganz der alten Opernschablone an. Der Mißerfolg seiner »*Caduta dei Giganti*« kann als einer der glücklichsten Zufälle in der Musikgeschichte

angesehen werden, denn er war mit die direkte Ursache der Reformen, die der Komponist in seinem »*Orfeo*« (1762) begann. Ein besonderer Wert kommt Glucks Reformen zu, da er sich bemühte, in der berühmten Vorrede zur »*Alceste*« seine Überzeugungen in Worten auszudrücken. In dem ersten Satz dieser Vorrede lesen wir von der »falsch angebrachten Eitelkeit der Sänger« und der »übertriebenen Willfährigkeit der Komponisten«; und eine »Rückkehr zur Natur« wird noch einmal als das Ideal des Komponisten aufgestellt.

Die Herrschaft der Sänger nach Glucks Zeit wurde nicht sofort wiederhergestellt, denn nach der Niederlage seines Nebenbuhlers Piccinni und der Parteigänger der italienischen Musik blühte die Sache der dramatischen Wahrheit eine beträchtliche Zeit. Keine große Wiedereroberung von gewonnenem und an den Feind verlorenem Gebiet war bis auf die Tage von Wagner notwendig, denn selbst abgesehen von »*Fidelio*«, dem Meisterstück in seiner eigenen Art, wurde ehrliche dramatische Arbeit geleistet von Sacchini, Paër, Cherubini und Spontini. In vielen der sog. »Großen Opern« wurde der Geschmack des gewöhnlichen unmusikalischen Publikums eher durch dichterische oder schauspielerische Effekte befriedigt als durch die ohrenkitzelnden Melodien, die die Sänger liebten.

Während der betrachteten Perioden hatte — das darf man nicht vergessen — der einfachere Typus, den man »komische Oper« nennt, oft einen hohen Grad dramatischer Wahrheit erreicht; hier machte das Vorhandensein von gesprochenem Dialog die Aufgabe des Komponisten weit einfacher; und da man von den Sängern etwas anderes als Singen erwartete, wurde für sie eine einfachere Art Vokalmusik geschrieben, und man verlangte von ihnen mehr Intelligenz und dramatisches Geschick, so daß sie nicht die Art Tyrannei erlangten wie ihre Kollegen von der ernsten Oper. Namentlich die äußerst wichtige, als Opéra Comique und Singspiel bekannte Form, die, wie wir uns erinnern müssen, Werke wie »Fidelio« und »Der Wasserträger« sowohl wie den »Freischütz«, und Opern verschiedener Stile umfaßt, hat es immer fertiggebracht, den Übergriffen der Sänger zu widerstehen, und hat infolgedessen einen bemerkenswerten Grad dramatischer Wahrheit gezeigt.

Mit der Periode der italienischen Oper, die durch die Namen Rossini, Bellini und Donizetti charakterisiert wird, wurde die Herrschaft der Sänger über die Opernbühne wieder äußerst groß. Die Ausführung rascher Passagen war jetzt Zweck und Ziel des Schauspielers; und natürlich fanden es die Komponisten leicht, die beliebte Art von Passagen in jedem Maße zu liefern, da sie alle nach sehr einfachen Regeln gebaut wurden. Die Welt von dieser Tyrannei der Schauspieler, die, wie wir immer im Auge behalten müssen, von der großen Mehrzahl der Opernbesucher unterstützt wurde, zu befreien, hat Wagner viele Jahre bitteren Kampfes gekostet; in seinen eigenen frühen Opern, selbst bis auf »Lohengrin«, herrscht die Architektonik der »geschlossenen Formen« noch vor, und es ist eigenartig zu beobachten, daß

in dem Entwurf der »Götterdämmerung« — deren Text, wie wohlbekannt ist, vor dem Rest der Trilogie geschrieben worden ist — viele Gelegenheiten zu den regelrechten geschlossenen Formen der konventionellen Oper vorhanden sind, wie z. B. das »Große Trio« am Ende des II. Aktes und die »Szenen« für Tenor und Sopran am Ende des III. Aktes.

Es war unzweifelhaft eine Folge von Wagners Reformen, daß sich Verdi mit starker Unterstützung von Arrigo Boito von den Fesseln der stereotypen Arien befreite, mit denen seine älteren Opern so freigebig versehen sind. Aber in »*Aïda*« — mit der Boito nichts zu tun hatte — beginnt bereits ein dramatisch freierer fortlaufender Stil, und die »geschlossenen Nummern« sind größtenteils auf die Tänze, Märsche usw. beschränkt, die wirklich zum Drama gehören. »*Otello*« und »*Falstaff*« vollends sind ebensosehr Musikdramen, wie irgendetwas von Gluck oder Wagner, und seitdem folgen die italienischen Komponisten dem von Verdi eröffneten Wege und schaffen ihre Musik, indem sie mit der Handlung des Stückes Hand in Hand gehen. Wir können dieselbe Reform immer wieder sich wiederholen sehen; jeder reformierende Komponist dringt auf dramatische Wahrheit, und jeder demagogische gibt dem volkstümlichen Verlangen nach geschlossenen Nummern dieser oder jener Art nach: der von Monteverdi gewonnene Boden mußte von Gluck und dann wieder von Wagner zurückgewonnen werden. Die meisten der Neuerer haben zunächst mit Opern von stereotyper Form Erfolg gehabt, oder doch wenigstens Erfahrung gesammelt; und es ist bemerkenswert, daß keiner von ihnen je rückwärts gesehen hat und zu dem konventionellen Operntypus zurückgekehrt ist, nachdem er sich einmal in das Gebiet der echt dramatischen Ausführung gewagt hat. In der Gegenwart allerdings hat ein Komponist offenbar die gewöhnliche Ordnung der Dinge umgedreht und hat, nachdem er eine anerkannte Stellung als ein Komponist, dessen dramatischen Darbietungen keine Scheu oder Zurückhaltung vorgeworfen werden kann, erlangt hat, absichtlich dem vornehmen Opernpublikum etwas von dem beschert, was es immer vorgezogen hat, nämlich einen Operntyp, der Lied- und Tanzmelodien in Überfluß hat. Nicht nur in der »*Ariadne auf Naxos*«, die natürlich eine bewußte und absichtliche Wiederbelebung der alten Konventionalitäten ist, sondern auch im »*Rosenkavalier*« finden sich Stücke, die fast von ihrem Kontext abtrennbar sind, z. B. das Duett und das Trio für Frauenstimmen in dem letzteren Werk und die überladene Arie in dem ersteren. In den verschiedenen Eroberungen und Wiedereroberungen des Bodens, auf dem der Kampf der Konventionalität gegen originalen Ausdruck beständig geführt wird, ist kein Name berühmter als der Glucks, sowohl wegen seiner furchtlosen und unnachgiebigen Haltung als auch wegen der hohen Stellung der Hauptfigur, gegen die die Empörung unternommen wurde. Denn während Wagner weit ungefährlichere Gegner, wie die von Rossini geführten Italiener zu bekämpfen hatte, mußte Gluck die Waffen ergreifen gegen keine geringere Macht als Händel und alles das, was Händel so viele Jahre lang für die

englische Nation bedeutete. Sein Sieg, wie der Davids über Goliath, war wegen der Macht seines Gegners um so mehr wert, in Erinnerung gerufen zu werden[1]).

---

[1]) Der Herausgeber ist anderer Meinung. Der Gegensatz zwischen Händel und Gluck ist nicht der des Opernkomponisten und des Musikdramatikers. Als Reformatoren gehen vielmehr beide ein gutes Stück zusammen, soweit es die Übergriffe der Sänger und die Rolle des Chores betrifft. Nur ist Händel bei der musikalischen Reform stehengeblieben, während Gluck zur dramatischen fortschritt.

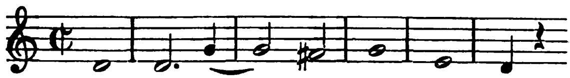
Notizen.

Dresden-Hellerau. Bereits im Vorjahre hatte E. Jacques-Dalcroze ein Bruchstück des *Orpheus* (den ersten Teil des zweiten Aktes) zur Aufführung gebracht. Dieser Versuch zeigte deutlich die Verdienste der Methode: eine Reform der Bewegungsformen großer Chormassen auf rhythmisch-musikalischer Grundlage.

In diesem Jahre wurde uns der ganze *Orpheus* verheißen; leider aber sind unsere Erwartungen nicht erfüllt worden. Ohne Ouvertüre setzte das Vorspiel zum Trauerchor (Nr. 1 der Petersschen Ausgabe, nach der ich auch weiterhin zitiere) ein. Als sich der Vorhang teilte, erblickten wir eine kunstvolle Treppenanlage, aber nicht den Hain, von dem gesungen wird. Nur ein Teil des Chores, einzelne klagende Frauengestalten waren sichtbar. Die Hauptmasse sang, wie während der ganzen Oper mit Ausnahme der Unterweltszene, hinter der Bühne, ebenso Amor, der nur durch einen Lichtstrahl verkündet wurde (Arie Nr. 13 ohne Wiederholung). Durch diese Regieänderung beraubt sich Dalcroze eines Teiles der von Gluck gewünschten Effekte. Es muß auch verwunderlich erscheinen, daß Dalcroze die meisten Verzierungen, das Zeittypische, gestrichen hatte. Auch in der Instrumentation hatte er einige Abänderungen anbringen zu müssen geglaubt; es werden im letzten Takte des ersten Aktes in den Streichquartettsatz Glucks die Holz- und Blechbläser eingefügt. Der zweite Akt wurde mit dem großen Furientanz (Nr. 28 ohne Takt 1—10 und dem Strich drei Takte vor P bis drei Takte vor R) eröffnet. Dann erst wurde während des Harfenspiels (Nr. 18) der Vorhang aufgezogen. Der Verlauf der Handlung selbst wurde in dieser Szene nicht wesentlich verändert (nur Wiederholung des Furientanzes Nr. 20 nach Nr. 23). Diese Unterweltszene, die uns vor einem Jahr als Übungsbeispiel der Schule vorgeführt einen tiefen Eindruck gemacht hatte, mußte dieses Jahr bei einer Gesamtaufführung des *Orpheus* viel von ihrer Wirkung durch das Auftreten der Furien »in schwarzen Trikots« einbüßen und höchst seltsam wirken. Nach der Unterweltszene macht Dalcroze einen Einschnitt und beginnt den dritten Akt in den Gefilden der Seligen. Auch hier wieder eine Gliederung der Bühne durch Treppenanlagen. Und nun kommt das Unglaubliche, eine vollkommene Umgestaltung des ganzen Stoffes, die dem Sinne der Gluckschen Oper vollkommen zuwiderläuft. Orpheus führt Eurydice aus den Gefilden der Seligen (Abschluß der Bühne durch Schließen eines Zwischenvorhanges), dann folgt die bekannte Szene, in der Orpheus, von Eurydices Klagen erweicht, sie ansieht; sie stirbt — und verschwindet.

Vom gewaltigen Schmerze überwunden, bricht Orpheus bei den letzten Worten der Arie: »Ach, ich habe sie verloren« tot zusammen. Nochmals erklingt der Einleitungschor, und zwei »Klageweiber« schließen langsam den Vorhang. Die musikalischen Änderungen dieses letzten Aktes sind nicht sehr einschneidender Art (Nr. 32, Chor und Orchester hinter der Szene, Nr. 39 Trompeten, Hörner und Posaunen, während die Singstimmen schweigen und ein Strich zwei Takte vor G bis vier Takte nach H, Weglassung von Nr. 41. — Nr. 42 beginnt mit den Worten: »Mein teurer Orpheus«). Das Schlimmste aber, was wir hörten, war eine Entstellung der Arie: »Ach, ich habe sie verloren«, in die Jacques-Dalcroze folgende fünf Takte einfügte:

Horn in F:



Es ist bedauerlich, daß Jacques-Dalcroze sich durch den Einfluß der modernen Richtung hat bewegen lassen, den *Orpheus* in dieser ganz unstilgemäßen Auffassung dem deutschen Publikum darzubieten.

Dresden, im August 1913. Erich H. Müller.

Frankfurt a. M. Die hiesige Oper hat im Jahre 1913 unter der Regie von Oberregisseur Martin und der musikalischen Leitung des Kapellmeisters Pollack Glucks »*Orpheus*« in vollständig neuer Einstudierung und namentlich Inszenierung zur Aufführung gebracht. Die wirkungsvollen neuen Bühnenbilder und die neuartige Behandlung der Chorszenen sind erfreuliche Belege für das wachsende Interesse, das die Opern Glucks gerade bei den Vertretern der modernen Opernregie finden.

Lauchstedt. In den am 18., 19. und 20. Juni 1914 stattfindenden Festspielen in Goethes Theater zu Lauchstedt (Provinz Sachsen) wird Glucks »*Orpheus*« in einer neuen, nach der italienischen Urfassung angefertigten Übersetzung und einer neuen musikalischen Einrichtung (kleines Orchester und Original-Cembalo) von Prof. Dr. H. Abert-Halle in Szene gehen.

Stuttgart. Die hiesige Hofbühne veranstaltete im Herbst 1913 eine Aufführung von Glucks »*Echo und Narciß*«, bei der die Leistungen der Schule Elisabeth Duncans im Mittelpunkte des Interesses standen. Die Aufführung bildete somit das Seitenstück zum Hellerauer »*Orpheus*« (s. o.). So sehr es prinzipiell zu begrüßen ist, daß die modernen Reformbestrebungen auf dem Gebiete des Tanzes gerade Gluck zugute kommen, so nachdrücklich muß festgestellt werden, daß mit dieser einseitigen Betonung des Choreographischen das Problem stilreiner Gluckaufführungen keineswegs gelöst wird. Dafür kommen denn doch noch ganz andere Dinge in Frage. Die Gefahr liegt nur allzunahe, daß beim Laienpublikum auf diese Weise Vorstellungen von Glucks Kunst wachgerufen werden, die ihrem Wesen keineswegs entsprechen.

Bücherbesprechungen.

Zum ersten Male wird in folgendem der Versuch gemacht, die im Laufe des letzten Jahres erschienenen Bücher, die für die Freunde Gluckscher Kunst Interesse haben, einer Besprechung zu unterziehen. Wenn nun das diesjährige Verzeichnis nicht vollständig ist, so liegt die Ursache darin, daß viele Verleger entweder nicht über das Erscheinen eines Gluckjahrbuches unterrichtet waren, oder aber daß es unmöglich war, die Bücher auf deutschen Bibliotheken zu finden. Ich hoffe aber vom nächsten Jahre ab vollständig sein zu können, und ich bitte daher alle Leser, mir über Neuerscheinungen und auch in Frage kommende Zeitungsartikel gefl. Mitteilung machen zu wollen.

Dresden, Wasastr. 14, im Novbr. 1913. Erich H. Müller.

Hugo Botstiber, Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte, Bd. IX.) Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1913 (geh. Mk. 6.—; geb. Mk. 7.50).

In diesem Werk wird zum ersten Male der Versuch gemacht, eine umfassende Darstellung der Entwicklung der Ouvertürenform zu geben. Es ist mir leider nicht möglich, an dieser Stelle auf die Einzelheiten einzugehen; ich möchte aber doch das über Gluck Gesagte kurz herausgreifen. Botstiber sagt: »Die Symphonien in der italienischen Form, die er (Gluck) zu seinen ersten Opern geschrieben hat, sind gegenüber denen der zeitgenössischen Komponisten von einer merkwürdigen Primitivität. Der erste Satz hat eigentlich nur zweiteilige Liedform; er entbehrt der Durchführung und hat nur kümmerliche Ansätze zu einem zweiten Thema. In den späteren Werken weitet sich dieser Satz ein wenig aus, Rudimente einer Durchführung treten dazu. Auch schwankt Gluck anfangs immer noch zwischen der Dreisätzigkeit und dem Gebrauch nur eines einzigen Satzes« (S. 124). Die ausgebaute Sonatenform tritt erst endgültig in *Iphigenie in Aulis* auf. Diese Entwicklung zeigt Botstiber deutlich an den Ouvertüren' zu *Telemacco* und *Armida*.

Souvenirs de Mlle. Duthé de l'Opéra (1748—1830). Avec Introduction et Notes de Paul Ginisty. (Les Moeurs Légères au XVIIIe Siècle.

Illustrations et Documents de l'époque. Paris, Louis Michaud. (O. J. und Preis.)

Aus diesen Selbstbekenntnissen leuchtet der Glanz, der Luxus und die Überkultur des 18. Jahrhunderts. Die Schreiberin hat ein reichbewegtes Leben durchgemacht, ehe sie die gefeierte Bühnensängerin wurde; ihre Erfolge verdankte sie weniger ihren Leistungen als ihrer Schönheit und Eleganz. Hunderte von bekannten Persönlichkeiten ihrer Zeit weiß uns die Verfasserin mit wenig Strichen zu zeichnen, unter den vielen tauchen auf: Francoeur, die Chevallier, Sophie Arnould, Madame Genlis u. a.

Ginisty hat zu den Memoiren sorgfältige und ausführliche Anmerkungen und eine wertvolle Einleitung, in der er Biographisches über die besprochenen Persönlichkeiten verzeichnet, beigefügt.

Max Fehr, Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes. Ein Beitrag zur Geschichte des Librettos. Leone Donati gewidmet (Zürich, Rascher, 1912. Preis Mk. 3.80).

Fehr bespricht in diesem äußerst sorgfältigen Werke die Operntexte Zenos aus folgenden — für alle Melodramentexte gültigen — Gesichtspunkten: »Die Poesie des Melodramas ist zur reinen Formsache geworden. Das vorherrschende Element im Melodrama ist die Musik.« Diese Voraussetzungen sind zwar an sich für jeden scharf Denkenden selbstverständlich, aber leider hat man meist das dramatische Element als das wertvollere und ausschlaggebende betrachtet. Den alten Musiktext unterscheiden vom Drama fünf Elemente: »das Wunderbare, die idyllische Sphäre der Pastoralpoesie, das erotische Element, das komische Element und das frohe Ende der Fabel« (S. 59/60). — In der Einleitung gibt der Verfasser eine umfassende Poetik des Melodrams im 18. Jahrhundert; hierbei streift er auch die Stellung der italienischen Textkritik zu Glucks Werken (S. 29ff.). Die Abhandlung selbst beschäftigt sich kurz mit der Biographie, um dann um so ausführlicher nachzuweisen, daß bei Zeno Drama und Musiktext nicht zu einer Einheit verschmolzen sind, sondern in jedem Werk nebeneinander bestehen. Im letzten Teile wird Zeno mit Metastasio, dem ungleich talentvolleren, verglichen. — Für die Musikwissenschaft wertvoll ist die Zusammenstellung der Werke Zenos und der Komponisten, die sie vertonten. Leider ist das Verzeichnis aber noch unvollständig.

La Mara (Marie Lipsius), Christoph Willibald Gluck, neubearbeiteter Einzeldruck aus den Musikalischen Studienköpfen. 5. Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1912. (Mk. 1.—.)

Auf wenigen Seiten gibt die Verfasserin eine gute Übersicht über die Lebensschicksale und das künstlerische Schaffen Glucks. Im wesentlichen stützt sie sich auf die Biographie von Anton Schmid und das thematische Verzeichnis von Alfred Wotquenne. Wenn die Verfasserin behauptet, daß Gluck im Spätsommer 1773 in Paris eintraf, so irrt sie; er kam erst im Januar 1774 an, wie Tiersot in seiner Biographie festgestellt hat.